车尔尼雪夫斯基论文学

上



辛未艾 译

上海译文出版社

封面设计：叶　雨

现代西方学术文库

俄国形式主义文论选

EGUO XINGSHIZHUYI WENLUNXUAN

〔俄〕维克托·什克洛夫斯基等著

方　珊　等译

生活·讀書·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新　华　书　店　经　销

文字六〇三厂印刷

850×1168毫米 32开本 12.75印张 285.000字

1989年3月第1版　1989年3月北京第1次印刷

印数 0,001—2,500

定价 6.10 元

ISBN7-108-00155-1/I·53

前　　言

俄国形式主义一瞥

本世纪二十年代初形成而兴盛的俄国形式主义，虽然作为一个派别的活动时间并不长，却是本世纪最有影响、最富活力的重要文学理论派别之一，而且也是结构主义思潮的真正发源地。

一

俄国形式主义起源和发展于一种庞杂繁复的精神氛围中。形式主义的诞生地是在莫斯科和彼得堡。莫斯科语言学派成立于一九一四年①，以罗曼·雅可布逊为首，还有维诺库尔、布里克、托马舍夫斯基等人。彼得堡学派也是一九一四年出现的②，全称是诗歌语言理论研究协会，缩写为«Опояз»，即简称为奥波亚兹。它以什克洛夫斯基为首，其著名代表有埃亨巴乌姆、雅库宾斯基、鲍里瓦诺夫、梯尼亚诺夫、日尔蒙斯基、维诺格拉多夫等人。他们大多是莫斯科大学和彼得堡大学的年轻大学生，与未

① 关于莫斯科语言小组成立的时间，大都说成是一九一五年，而雅可布逊自己回忆是成立于一九一四年。李文以雅氏所说为准。参见《雅可布逊选集》莫斯科进步出版社，1985年，第240页。

② 对彼得堡小组的出现时间也有不同的说法，一般认为是一九一六年成立的。据什克洛夫斯基晚年回忆，ОПОЯЗ出现于一九一四年。本文以此为准。参见《关于散文的理论》，苏联作家出版社，1984年，第70页。

来派诗人马雅可夫斯基和赫列勃尼可夫过从甚密。

是什么使语言学家博杜恩·德—库尔特内的弟子与那些好发奇谈怪论甚至穿着怪异的未来派们联系起来了呢？这里的原因非常复杂，但至少可以看到有这么几点：

1)对语言艺术，尤其是诗歌艺术都有着非常浓厚的兴趣。俄罗斯本来有着悠久而深厚的诗歌传统。普希金、莱蒙托夫、涅克拉索夫等都是俄罗斯光耀千古的诗人。更何况这批年青的大学生中也搞文艺创作，也写诗，例如雅可布逊、什克洛夫斯基都出过诗集，后者还写过小说，是苏联著名作家。梯尼亚诺夫不仅是苏联的安德列·莫洛亚式的传记作品大师，而且也是优秀的小说家，特别是在历史小说方面。因而对诗歌、对语言艺术的密切关注，使他们紧密联系起来。

2)对艺术技巧的重视。当时对艺术技巧的重视，对新的艺术表达方式的追求，对新艺术实验的爱好是整个社会的普遍崇尚。未来派更是为要寻找自己的新艺术表现手法而标新立异。他们蔑视传统，反抗习俗，革新技巧，视旧迹为污泥，以新颖为时髦，藐视模仿，崇尚创新，斩断过去，迎接未来："我们在美的各个部门中为了未来的艺术——未来主义者的艺术而开始了大破坏。"①

诗语研究会的年青学者也是在寻找艺术中的新形式以取代旧形式，因为他们同样认为现在不能再用果戈理、普希金的形式来创作，这些形式已经过时。所谓艺术作品，"就其狭义而言，乃是指那些用特殊的手法创造出来的作品，而这些程序的目的就

---

① 马雅可夫斯基《戏剧、电影、未来主义》。转引自《现代西方文论选》，第78页。

是要使作品尽可能被感受为艺术作品。"① 这与关于艺术品的传统观念已相去甚远。他们所提出的形式主义口号也是富于挑衅性的。

3）对象征主义的一种反动。在二十世纪初，俄国的文学运动有史以来第一次发生了最重大的转折，那就是，文学运动中突然冒出了五花八门的新流派。过去，艺术思想上的派别之争只有现实主义与古典主义，或者浪漫主义与现实主义的斗争，而现在，如许众多的新流派，都拉出反传统的旗号，以标新立异自居。它们各派之间争吵不休，有时甚至一派内部也大动干戈，表明出一种鲜明的个性。当自然主义要求科学的确实性、记录生活，陈述现象时，象征主义则百尺竿头更进一步，要深入生活现象的秘密和本质，去探索那不可感知，只可"象征"的永恒绝对，从而揭示生活的神秘性。他们认为，文学作品重要的是在于，它想要描写的不是现象，而是那种从其遮掩中揭示出来的真象，"秘密"不仅是世界之谜，而且也是世界本身和进入世界的入口。因此，他们以揭示生存的秘密和神秘的观念为己任。这恰恰是对自然主义和现实主义的反动。然而，神秘性和非理性都不能挽救社会危机、信仰危机、艺术危机，于是又出现了未来主义。未来主义批评象征主义强调人心所起的作用，过分重视探索整体的本体论新解释，一方面把心的功能只看作是被动的，艺术仅仅是对世界的摹仿，至多也只是有机摹仿，从而否定了人的建设性和创造性能力；另一方面，对存在的非理性和神秘性的解释，也导致主观主义，对文学必然产生一种非科学的形而上学观点。形式主义者则声称"我们决心以对待事实的客观的科学方法，来

---

① 什克洛夫斯基，《作为手法的艺术》。以下凡引自本译文集的引文，不加注。

对象征主义的主观主义美学原理。由此产生了形式主义者特有的科学实证主义的新热情；哲学和美学的臆想被抛弃。"[1]他们试图在艺术展开的纷繁复杂的现象里揭示出一般规律。他们没有断言存在着另一世界，只是断言存在着诗本身。他们摆脱象征主义的本体论解释，而是去寻找一种科学的方法论。因此反对象征主义是未来主义者和形式主义者的共同任务。在斗争的开始时，二者是携手共进的。但后来他们之间的分歧也愈来愈明显，在有些观点上甚至公然对立了。

二

俄国形式主义思潮曾经深受日内瓦语言学派、胡塞尔现象学、象征主义、未来派、立体主义等等的影响。

德·索绪尔的《普通语言学教程》是本世纪最有影响的语言学著作之一，有着划时代的意义。他认为，首先应该在言语活动所代表的整个现象分出两个不同的因素：语言和言语，从而区分出语言学的两个不同领域。其次当我们面对语言时，也要注意区分语言的内部要素和外部要素。因为语言的外部要素（诸如语言与政治、民族、各种制度的关系）尽管很重要，但它对语言的内部机构仍然只是影响，还只是外在的，它必须通过语言的内部要素才能对语言本身起作用。因此研究语言的内部因素远为重要，因为语言是一个系统，它只知道自己的固有秩序，而且一切在任何程度上改变系统的东西，都是内部因素。再次语言研

---

① 埃亨巴乌姆，转引自布洛克曼著《结构主义、莫斯科—布拉格—巴黎》中文版，第41页。

究必须分出共时性和历时性。共时语言学研究的是，同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系，而历时语言学所研究的各项，不是同一个集体意识所感觉到的相连续要素间的关系，因为这些要素是一个取代另一个，彼此间并不构成系统。因此要更好地研究和理解语言，特别是了解和阐明语言交流的本质，必须把语言研究的重点从历时性转入到共时性上来。这些观点对形式主义者的影响尤为重要。

德·索绪尔还奠定了现代音位学的理论基础。他把音位学与语言学区分开来，认为音位学"系统才是语言学家唯一关心的现实"。[①]音位学在语言学中也就日趋重要。

需要指出的是，博杜恩·德—库尔特内教授更明确地从音位学(即根据重音、语音界限和音位结构)上，形态学上，结构学上和语义学上来把词理解为确定的完整结构。

这就使俄国形式主义者把音位学作为语言成分的音素，并用它们来剖析和建造形式结构。虽然由此导向了结构主义语言学，但更重要的是，建立了以音位学为轴心、以语言学为纵轴、文学理论(或称诗学)为横轴的座标系。语言学和诗学不仅不是截然分离的，而且有着广泛的相通领域。在这个相联的领域里，任何一个问题的科学解答都要涉及到二者。诗学与语言结构的联系是如此紧密，正如分析绘画不能忽略对构图的研究一样。既然语言学是关于语言结构的总学问，那么诗学也可以看作是语言学中的一个分支。任何语言文化总必须建立在规范、程序和结构上。诗学的目的首先是要解答如下问题：是什么因素使语

① 德·索绪尔《普通语言学教程》第62页。

言信息转变为文艺作品的?它不仅涉及到各种语言行为，而且涉及到语言艺术与其它语言行为的本质区别，所以诗学不仅在文艺理论研究中占据首要地位，而且就是在语言学中也占有重要地位。由于诗学的许多特征并非单纯地孤立于语言科学的领域，而是整个符号理论的一部分，所以诗学还可以说是从属于符号学的。这不仅适用于语言艺术的研究，而且也适用于对人类语言的各种特点的研究。这样，不仅语言与诗，语言学与诗学是互相密切关联着的，而且诗、语言和符号都是联系着的。这就开辟和决定了本世纪以来一直到当前文学理论研究的新方向，俄国形式主义明确地以这些问题的解决当作自己的任务。

胡塞尔现象学是当代西方最主要的哲学思潮之一。现象学的目的是要摆脱独断主义，刺激一反应心理学，因果律和一切未经考察的假说，强调对待客观事实的一种实证主义态度，探寻直观凭借什么方法才能直接研究和描述意识到的现象。因此，胡塞尔认为，首先要以一种严密的科学精神对待哲学，从而建立起自己的现象学哲学。这种哲学有自己的彻底出发点，它必须审视一切使用的概念；它必须具有一种系统顺序的最大限度的明晰，而不是抄袭科学使用的现成方法；它还必须具有一种彻底性精神，穷究一切认识的开端而达到认识的终极基础。其次，胡塞尔强调新哲学是种唯一正确的科学方法，它不是来自其它任何科学，而是源自哲学本身，因此现象学首先是作为一种新的描述的哲学方法，其后在这个新方法的基础上建立新心理学和新哲学，改造传统哲学，追求“那种超越于一切相对性的绝对终极有效的真理。”① 因此，现象学的描述方法，是一种没有先决条件的研究

① 胡塞尔《现象学和人类学》，转引自刘放桐《现代西方哲学》，人民出版社，1981年，第510页。

方法。它严密描述现象，抵制各种假定的诱惑；它是先观察后描述。所以现象学不承诺任何理论，它只仔细考察所有现象，并对实际作出承诺。而且它不把任何现象当作是自己熟悉的、理解的东西，而是必须逐一审核和仔细阐明。

俄国形式主义思潮同样要求，在诗学研究上必须抱客观的科学态度，不作任何理论承诺，务必对事实作出观察、描述；他们与其说是在寻找一种新诗歌的表达形式，不如说是在探索诗学新理论，或者毋宁说是开辟诗学研究的新航向。并且首先必须找到关于诗学的新研究方法，而不是某种结论和固定模式。在他们看来，重要的是找到研究文艺问题的新出发点、新方法、新态度。因此，文学科学最感兴趣的对象，不是思辨哲学，不是把文学当作意识形态的反映，或者从文学中找到的作者和其他人的政治、宗教、道德等世界观，也不是作家的传记和历史背景，更不是社会心理与个人心理相互影响的变化，而是诗学，即把文艺作品，尤其是诗歌当作艺术进行研究的科学。

当然，在俄国，历史诗学和理论诗学的问题早已由亚·维谢洛夫斯基和阿·波捷布尼亚提出。前者强调原始诗歌的历史状况，但并未完成根据诗体勾画文学史的设想，后者虽然运用了一种有价值的方法，即把诗学和语言学相结合的方法，但他的整个体系却又建立在诗歌语言和日常语言混为一体的基础上，从而把艺术品解释为形象，使文学的艺术性成为某种次要的东西，好象艺术是艺术之外某种东西的消极反光。

象征主义在俄国形成一个特殊的文学派别，是在十九世纪末康·巴尔蒙特的诗集和瓦·勃留索夫编印《俄国象征主义者》之后。巴尔蒙特和勃留索夫等“老一代”象征主义深受尼采、叔本华影响，并从法国象征派波德莱尔、魏尔伦、马尔美等诗人那

里吸取丰富养料，为艺术寻求新的表达手法和表现技巧，也为认识存在的“本质”寻求新的解释方式。他们讲究诗歌形式，富于节奏，音调铿锵。二十世纪初，“新一代”象征主义者亚·勃洛克、安·别雷、谢·索洛维约夫等则接受斯拉夫主义，对俄国历史和民族性深怀兴趣，并带有强烈的宗教神秘主义。安·别雷的《象征主义》一书，不仅着重指出研究诗歌艺术的必要性，而且也使俄国诗韵学得以发轫。他的“诗韵散文”则在新经济政策时期影响到整个俄国散文。维·伊万诺夫组织了《文学语促进会》即《诗苑》，使许多诗人和语文学家热衷于研究诗歌形式和诗歌原理。

当大战的炮声轰鸣，前线在浴血奋战之时，彼得堡和莫斯科各大学的年青学生同样也情绪高昂，并在各自的小组里与过去的研究方法进行殊死的白刃战，其壮观程度可能丝毫不逊于真刀真枪的大战场。从这里萌发出来的文学研究方向的大转折，对当代文学美学研究的影响和意义恐怕也不次于第一次世界大战对人类历史进程的影响。传统的主题和人物，旧的研究方法象着了魔般开始摇摇欲坠；一切文化和艺术的各种关系曾经象钢铁般地坚不可摧，现在也似乎有所动摇；所有的权威人士，一切曾经为在文艺的汪洋大海里航行指明方向的可靠评论家，也开始黯然失色，甚至惊慌失措而销声匿迹；俄国文苑中所有曾经被世世代代惊叹和无限崇拜的偶像也开始重新受到审视和责难。青年们热血沸腾，气宇轩昂，他们不顾凛冽严寒、忍饥挨饿，怀着青春激情，聚集在一起，开始了形式主义新思潮。正如埃亨巴乌姆在一九二四年说道：“在文艺学领域里，形式主义是革命运动，因为它把这门学科从古老而破旧的传统中解放出来，并迫使它重新检验所有的基本概念和体系。”①

① 转引自《苏维埃俄罗斯文学》，马克·斯洛宁著，第105—106页。

由于此派在我国向来介绍不够，我们在介绍他们的观点之前，把本译文集所选人物作一番“亮相”。

维克托·什克洛夫斯基(1893—1984)，他是诗语研究会的创始人之一，被誉为奥波亚兹的领袖人物，也是苏联著名作家、文艺理论家、评论家。当他还是彼得堡大学的学生时，就写了《词的再生》的小册子，已经表达出后来称为“形式主义方法”的原则，奠定了他作为诗语研究会的精神领袖的地位。一九一七年写的《作为程序的艺术》一文，成为形式主义派的重要宣言。后来发表了《情节分布的拓展》(1921)，《艺术的形式和材料》(1923)，《感伤的旅行》(1923)，《关于散文的理论》(1925)，《第三工厂》(1926)，《汉堡纪事》(1928)，《怎样写电影剧本》(1927)，曾与梯尼亚诺夫、埃亨巴乌姆合著《电影诗学》的论文集。三十——四十年代著有一系列的历史文学著作，五十年代后又回到文艺理论研究和俄国古典作家的评论上：《俄罗斯古典作家散文评论》、《文艺散论：沉思与分析》、《列夫·托尔斯泰》、《赞成和反对；陀斯妥也夫斯基评论》、《四十年内》、《旧和新》以及《六十年内》等等。

鲍里斯·埃亨巴乌姆(1886—1959)，苏联语言学家、文学史家、文艺理论家，是研究列夫·托尔斯泰、茹可夫斯基、列斯可夫、阿赫玛托娃和许多其他俄罗斯和苏维埃作家的专家。二十年代是形式主义派的广为人知的著名代表。他也是彼得堡大学的学生。他的《论悲剧和悲剧性》写于一九一九年，表现出他对美学范畴的兴趣。同年的《果戈理的〈外套〉是怎样写作的》一文，表明他对文学作品实际上是怎样完成的问题的关注。一九二二年发表的专著《诗的旋律构造》，是对俄罗斯抒情诗史进行详尽研究的第一部著作。以后相继发表了《透视文学》(1924)，《形式方法

的理论》(1925),《文学》(1927),他一生对托尔斯泰作了精心研究,三卷本的《列夫·托尔斯泰》一直到逝世才出齐。《论诗歌》和《论散文》也是逝世后才发表的。

尤里·梯尼亚诺夫(1894—1943),苏联作家、文艺研究家、批评家。他于一九一八年在彼得堡大学语言学史系毕业,积极参加了当时的文学辩论,是诗语研究会的著名代表。他的《诗歌语言问题》(1924)是把语言学与诗学结合研究文艺的典范。他的《拟古者和革新者》(1929)一书从纯文体学的观点来分析俄国诗人普希金和丘特切夫等人,并对传统的种种准则提出了挑战。他和雅可布逊于一九二八年在《新艺术左翼战线》杂志上发表的著名论文,既是俄国形式主义的理论总结,又是形成后来捷克结构主义的主要原动力,可以看作是布拉格学派的重要经典文献。

鲍里斯·托马舍夫斯基(1890—1957),苏联最出色的语言学、文艺研究家之一。他在比利时列日大学受高等教育。一九一五年从事文学研究,第一批作品发展在《阿波罗》杂志和《普希金及其同时代人》(1917),的文集上。一九一九年加入诗语研究会,成为它的重要代表。著有《俄罗斯作诗法·韵律学》(1923),《文学理论》(1925),《论诗歌》(1929),《诗学简明 教 程》(1928),《普希金》(1956),《普希金创作中的语言问题》(1953),《作家和书本》、《诗和语言》、《修辞学》和《普希金(研究创作发展的经验)》。其中《文学理论》在二、三十年代曾出过六版,以后又多次再版。他对普希金研究了近四十年,是普希金的权威研究家,也是《普希金语言词典》的编辑者。他作为语言学家,还是乌沙可夫主编的《俄语详解辞典》的编辑之一。

维克托·日尔蒙斯基(1891—1971),是苏联文艺学家、语言学 家民俗学家。早年从事德国浪漫派研究,著有《德国浪漫主

义与现代神秘主义》(1914),《浪漫主义历史中的宗教弃绝》(1919)。后来他转入文学理论研究，尤其是诗歌和散文的诗学问题研究,是诗语研究会的著名代表。代表作有《抒情诗的结构》(1921),《韵脚,它的历史和理论》(1923),《艺术研究的任务和方法》(1923),《诗韵学导言。风格理论》(1925),《文学理论问题》(1928)。他的论韵脚的大作详尽地探讨了押韵效果的类别，并论述韵脚在俄国和主要欧洲国家的历史，是其他语言中还没有与之相提并论的专著。他还注重于比较文学的研究，是比较文学苏联派的重要代表,写有《拜伦和普希金。浪漫主义诗歌史片断》(1924),《歌德对俄国文学的影响》(1937)等。

三

下面我们简要地阐述俄国形式主义文学理论家们的几个主要看法,以使大家翻阅本文选时有一个初步轮廓。

1.文学的独立自主性

他们认为，文学是一个独立有序的自足体。这表现在两方面:一方面文学艺术作为客体是独立于创造者和欣赏者之外的;另一方面它也是独立于政治、道德和宗教等各种意识形态及上层建筑,甚至还独立于社会生活。什克洛夫斯基的一句名言:“艺术永远是独立于生活的，它的颜色从不反映飘扬在城堡上空的旗帜的颜色。”① 就曾一度成为形式主义派咄咄逼人的战斗口号。理解这一点,对于把握他们整个理论构架至为重要,因为这

---

① 什克洛夫斯基《文艺散论·沉思和分析》,莫斯科,1961年,第6页。

是他们的理论基础和研究文学的出发点。

传统观点认为，文学是艺术家对自然、人类和社会生活的一种摹仿。这种观点在西方源远流长，从文字记载可追溯到古希腊时期。如赫拉克利特就认为艺术是对自然的摹仿。① 柏拉图则更进一步，把艺术的基本特征看作是摹仿，他说："从荷马起，一切诗人都只是摹仿者，无论是摹仿德行，或是摹仿他们所写的一切题材，都只得到影像，并不曾抓住真理。"② 这样，在他看来，艺术就象是一面静止的镜子，它只是消极地照出事物的外形映像，对事物本身并无深知，因为它实际等于"影子的影子"，与事物本身"隔了三层"。如果说苏格拉底和柏拉图更多地是从伦理和政治角度看待艺术的话，那么亚里士多德或许应当作为西方力图探讨艺术本身规律的开创者。尽管他有对艺术与人类其它活动的种种区分，也有关于艺术理论的专著，甚至还有对摹仿说的超越，但是摹仿说仍是他文艺理论体系的基石。他在《诗学》开首谈原理时，就说：

"史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是摹仿，只是有三点差别，即摹仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同。"③

他不仅以摹仿的媒介、对象、方式来对艺术进行分类并把艺术本身的原理建立在摹仿说的基础上，而且他还把人的天性和创作活动本身看作是摹仿，因此他又可以说是古希腊摹仿论的理论完成者和集大成者。他与柏氏不同在于，柏氏把艺术当作

---

① 赫拉克利特原话为："艺术也是这样造成和谐的，显然是由于摹仿自然。"见《西方美学家论美和美感》第 15 页。

② 《柏拉图文艺对话集》第 76 页。

③ 亚里士多德《诗学·诗艺》第 3 页。

是对虚幻的现象界事物的摹仿，而亚氏则认为艺术能揭示事物的必然性和普遍性，因而可以把现实理想化，他的摹仿包含再现的意思。如果把柏拉图的摹仿说看作是一种消极摹仿论，那么亚氏的摹仿说可当作是一种积极摹仿论。这种见解肯定了文艺的真实性(对现实所作的真实摹仿)和认识价值（使人学习和领会事物的意义)，对西方文论影响至深，在欧洲雄霸了二千余年。象古典主义就强调要忠实于现实和如实地表现作者的人格；文艺复兴对"艺术摹仿自然"的信条坚信不移。其后的再现说和典型论都是在古希腊的摹仿论上产生和发展起来的。俄国十九世纪的革命民主主义者对文艺的基本看法就是认为，艺术是现实生活的再现。如果说别林斯基虽然认为人的灵魂象一面镜子，自然依镜子的反射程度不同而有不同的景象，但他也强调不是抄袭自然，而是对自然进行再创造，因而可归于积极摹仿论，那么车尔尼雪夫斯基的基本看法又回到消极摹仿论上，他认为艺术是对现实的摹仿，而摹本总比蓝本稍逊一筹，因而艺术只是现实生活的某种代用品，它决不能和活生生的现实相提并论。

以摹仿论为中心，辐射出来的有关文艺的看法，基本上是围绕作者(摹仿者)和自然与社会(摹仿对象)二者，其理论中心问题是文艺与社会的关系问题。例如围绕作者的就有消极摹仿(柏拉图、车尔尼雪夫斯基等)和积极摹仿(亚里士多德、别林斯基等)，或介于二者之间(文艺复兴等)；强调作者的主观性，或情感表现的有浪漫主义、表现主义等，强调对摹仿对象描绘的真实性上有自然主义、现实主义等等。围绕人类与社会，就容易导致社会功用论，或者把文艺当作认识社会的工具，或者把文艺当作评价社会的工具，总之是把文艺当作一种必须于社会有用、有益、有利的实用品。它既可以是政治思想的斗争工具，又可以是改革社

会的锐利武器，也可以是宣传教育的标语广告，还可以是劝善惩恶的形象福音书。因此，柏拉图从国家政治的角度否定文艺，认为文艺有伤风化，有害国家，不利统治；俄国革命民主主义者则从文艺为批判社会的强有力的斗争武器出发，要求文艺真实地揭示沙皇制度的黑暗和不合理，积极地干预生活，唤起民众以改变社会。尽管二者的角度和立场不同，但理论的出发点和结论却极为相似。

由于重摹仿，自然就强调形象。波捷布尼亚就认为，"艺术就是用形象来思维"。这种把艺术看作是一种思维和认识方式的看法，在俄国别林斯基早就有过。他曾说："诗人用形象来思维，他不是论证真理，而是显示真理。"① 在他们看来，艺术与科学、哲学在内容上一样，主要是揭示和显示真理，它们之间的区别是在方式和手段上：科学、哲学是用概念或概念体系，用的是抽象思维来认识真理；艺术是种特殊的思维方式，即借助于形象的思维。这样借助形象思维可把各种复杂的对象和活动归于一类，从而形象就是一种比所要解释的东西更为简单清楚，更易于为我们所理解所接受的东西，因此艺术也可通过已知解释未知，也是一种认识事物的方式。

形式主义派对摹仿说和社会功用论以及思维论进行尖锐、激烈的批评。但他们主要是针对社会功用论和形象思维论。

什克洛夫斯基宣称："我的文学理论是研究文学的内部规律。如果用工厂方面的情况来作比喻，那么，我感兴趣的不是世界棉纱市场的行情，不是托拉斯的政策，而只是棉纱的只数和纺织方法。"② 他们从作品入手，研究的是文艺本身的内部规律，排

① 转引自《西方美学史》下卷，第526页。

② 什克洛夫斯基，《关于散文的理论》苏联作家出版社，1984年，第8页。

除摹仿者和摹仿对象二种文艺的外部因素，强调的是文艺的自主性。什克洛夫斯基在《作为程序的艺术》一文中详细地批判了形象思维论。他说，“艺术就是用形象来思维”的说法之所以显得牵强附会、漏洞百出，是因为从艺术分类看，如果说绘画、雕塑等是有形象的，那么就很难把音乐、建筑、抒情诗等理解为用形象来思维，也就是说很难把它们划入有形象的艺术门类中去。如果说这些艺术门类是无形象的艺术，它们又与有形象的艺术相似：同样需要运用艺术媒介，同样要产生审美感知。因此在他看来，形象思维既不能说明艺术的一切种类，也不能说明语言艺术的一切种类。

从认识论方面看，形象可分二种，一种是作为思维手段，即把事物联结成类的手段的形象，这是一种抽象手段，诸如用西瓜代替圆灯罩，或者西瓜代替脑袋，都是对对象（西瓜、圆灯罩、脑袋）的品格之一——球形的抽象，因而和脑袋＝球＝西瓜的等式几乎毫无区别。而另一种是诗歌形象，它是一种产生强烈印象的手段，在使用上与排偶法、比较、重复、对称、夸张法等其他艺术程序是相等的，它们都是为了加强对事物感觉的方式。所以他说：

> “那种被称为艺术的东西之存在，就是为了唤回人对生活的感受，使人感觉到事物，使石头作为石头被感受。艺术的目的就是把对事物的感觉作为视象，而不是作为认识提供出来；艺术的手法是事物的“反常化”手法，和予其复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，因为艺术中的接受过程是以自身为目的，所以它理应延长；**艺术是一种体验事物创造之方式，而被创造物在艺术中已无足轻重。**”

艺术提供的只是事物的视象，而不是认识；是为了加强印

象，加强对事物的感觉。因而它不能作为思维或认识的方式，也不是形象思维。艺术品作为客体，它的艺术性是与主体的感知能力相对应的。有些无意识而创造出来的东西往往会当作一种为审美而创造的东西，被人们作为艺术品来看待。因此，他说：

“因此，作品可能有下述情形：1）即作为散文被创造而被感受为诗，2）即作为诗被创造而被感受为散文。这表明取决于该作品所具诗意的艺术性，乃是我们感受方式所产生的结果；而我们所指的有艺术性的作品，就其狭义而言，乃是指那些用特殊的手法创造出来的作品，而这些手法的目的就是要使作品尽可能被感受为艺术作品。”

这样，他虽然是从艺术品的独立自足体出发，但也看到艺术品要作为审美对象，又必须与主体的感知能力相对应。强调艺术的自主性，是为了摆脱传统的艺术与社会的关系问题，也是为了不致使对艺术的外部关系因素研究淹没或吞并了艺术的内部构成因素的研究，而且还是为了说明艺术既不是一种思维和认识方式，又不是形象思维，因为如果把艺术当作思维和认识的一种方式，就容易导致工具论（摹仿工具、认识工具和思维工具等等），从而忽视或者看不到艺术品本身的价值和意义。对此，托马舍夫斯基也批评道：

“然而，十九世纪六十年代的批评家却常常忽略了这一点，他们不顾作品对主人公的既定的情感态度，总是把主人公从艺术作品中硬拖出来，以主人公的性格和思想是否有益于社会为准绳来大加臧否。……显然，如果读者都用自己的生活或政治情感去揣摩作品的情感系统，那么这种对艺术的以己度人的妄断，就会在读者与作品之间筑起无法逾越的鸿沟。”

列·雅库宾斯基则建议从使用语言的目的方面对语言进行分类，区分出实用语和诗语两大系统，前者的语言没有独立的价值，服从于交际目的，充当实用的工具；后者的语言组合获得自我价值，实用目的则退居次要地位，尤如雅可布逊所说，诗语是“着重于表达的话语”，它是为着表现的表达，是为艺术表达服务的，因而艺术品不是为其它目的服务的工具。

日尔蒙斯基对于把诗歌当作形象艺术的说法作了历史的追索，认为它始于赫尔德和洪堡。波捷布尼亚的错误在于把形象性同诗意性、甚至艺术性混为一谈。他举了普希金的诗作为例子来说明，诗语在感知者那里既产生形象，又产生激情，并且还包含思想、意志的趋向和评价。不过，他又认为对审美对象和审美体验特点的全面研究是哲学美学的任务，而诗学的任务是“从绝无争议的材料出发，不受有关艺术体验的本质问题的牵制，去研究审美对象的结构，具体到本文就是研究艺术语言作品的结构。”

因此，他们把文学作品看成是一种纯艺术现象，研究文学就必须从文学本身去寻找构成文学的内在根据和理由。换言之，在他们看来，只有文学艺术本身特有的规律才能恰当地说明文学作品。这就形成他们的一个基本原则：只有艺术特有的规律才能说明艺术的形式和结构，决定文学作品成为艺术创作的那种特性才是文学科学研究的主要对象和核心。这样，由文学的独立自主性这样的新出发点去研究文艺，研究的方法就需要全新的改革，而与那种传统的传记—社会学式的文艺研究方法，即以作家为中心，以文学的政治、道德等为主要社会功能的文学观是针锋相对的。

2.文学的形式和结构

既然他们认为,文学是一个复杂的有机系统;一部文学作品是一个体系,正如整个文学是一个总系统一样,要研究文学之所以成为文学的内部规律,那就是要深入文学系统内部去研究文学的形式和结构,即研究文学的构成规律和秩序化原则。因而又对艺术的形式和内容的传统二元论进行批评,因为他们的形式概念已不同于传统所谓的"形式"概念。

对内容与形式的流行见解是把形式和内容的区别当作对审美对象进行分析的不同方式,如果我们把作品表达了什么这样的问题当作内容,例如《奥赛罗》的内容是丈夫由于嫉妒杀死了自己的妻子,那么这种东西是怎么表达的,它用什么手段作用于我们的感官,使我们对其发生感知的问题就会当作形式。在形式主义派看来,所谓"什么"与"怎么"(即内容与形式)的划分,只是人为的抽象,因为事实上表达的东西不是独立存在的,而是必须存在于借以表达的具体形式之中。任何内容总是一定形式中的内容,不然,它就什么也不是,就是无,确切些说,就是子虚乌有。

因此,日尔蒙斯基在《诗学的任务》一文里认为,一方面,形式与内容是统一在审美对象上的。艺术中的任何新内容都必须表现为形式,这是因为艺术中不存在没有得到形式体现的内容。任何形式上的变化都是新内容的发展。因为形式本身就是一定内容的表达程序,而空洞的形式表现是不可思议的。所以形式和内容的约定划分不仅苍白无力,而且还无法弄清形式在艺术结构中的特性。另一方面,形式和内容的划分是含混不清的。它使人错把内容在艺术内外两种情况完全等同,并且容易使人把形式当作器皿,所盛的液体便是内容,或者把形式当作服饰之

类，只是一种可有可无的外表装饰。因此，其后果之一就是有人把艺术中的内容当作艺术之外的现实性去研究，也就把艺术中所描写所表现的世界等同于客观的现实世界。这恰与摹仿论相辉映。而在他看来，实际上艺术内容是不能脱离艺术形式结构的普遍规律而独立存在的，应当说它进入诗作整体，参与了审美意象的创造，融合在艺术形式之中。因此，他认为："简言之，如果说形式成份意味着审美成份，那么，艺术中的所有内容事实也都成为形式的现象。"但这并不排除从其他角度对艺术进行研究，把艺术品当作宗教现象、道德现象和认识现象等等，不过作为诗学的科学研究则应是研究作品的艺术性，也就是研究艺术作品的形式结构。从这个角度看艺术，可把文艺作品内部的构成因素区分为材料和手法。

任何艺术都取自自然界的某种材料，艺术用其特有的手法对材料进行加工，使材料提升到审美对象而变成艺术作品。艺术研究的任务就是以比较和系统的方式，来对某作品、某诗人或某一时代的各种艺术手法进行描述。例如音乐的材料是音符，它们在音乐作品里通过艺术手法具有了一定的音高、长度和力度，并按一定的顺序关系编织成节奏、和声和旋律等艺术形式。绘画的材料是线条和颜色，它们在绘画作品里按一定的方式进行平面组合和配置，形成绘画中的艺术形式和结构。那么，诗歌的研究也要确定其材料是什么和使用什么程序进行艺术加工，找到它的形式结构的建构原则。

因此，艺术作品中的材料是什么？它在艺术中是怎样变成艺术的有机因素的？是什么使普通材料变为给人以审美感染的审美对象？文学是怎样完成的？作品的艺术性是怎样建构起来的？等等，这样的一些问题就是形式主义派所面临所需回答的，它们

的解决不仅至关重要，而且也排除了传统的形式与内容关系、艺术与现实的关系等等问题的讨论，提出了形式主义派研究文艺的新方向，从而为形式与内容更高一级的统一奠定了基础。

由此看来，“形式主义”是他们的一个战斗口号，作为一个论战性质的口号并对当时重内容轻形式的流行看法的一种矫枉过正，其实质恰恰有助于对传统意义上的形式主义的克服。这表现在：1）对形式和内容进行人为对立的一种批评，即把形式作为外壳，把内容作为内核的看法的批评。因为这样会导致两种不良结果：重内容轻形式，或重形式轻内容。2）把作品中的几乎一切都视为形式，实际上形式概念的涵义已发生了重大改变，早已超越了旧形式的观念。他们是试图用新的形式概念把旧式的形式和内容融合起来。例如他们把情绪评价，主题选择、情节组织、意义、题材等通常视为内容的因素都看作是作品构成要素，这和重形式轻内容是有极大区别的。他们作了一次超越形式和内容二元论的初步尝试，由此也才产生了结构主义运动。当然，在刚刚突破传统的篱笆时，总免不了有点“旧瓶装新酒”，他们还不可能用全新的武器武装自己，因此免不了要借用旧概念，这种不足之处并不影响它针对前人的某种片面性尖锐地突出对立面，使有识之士关注它们，以有助于克服这种片面性。

什克洛夫斯基认为，形式的演变是由于形式本身的变更。他说“不光讽刺性模拟作品，而且所有的艺术品都是作为一个现有模式的比较物和对照物而被创造出来的。一个新的形式不是为了表达一个新内容，而是为了取代已经丧失其艺术性的旧形式。”① 当旧形式失去艺术形式的特征，它就会被新形式所取代。

① 参见什克洛夫斯基《关于散文的理论》，苏联作家出版社，1984年，第32页。

因此新形式的出现并非是为了适应新内容，而是由于形式本身的原因，即旧形式已失去艺术性，已不能唤起人们对它的新鲜感知了，那么这时形式的变革就是不可避免的了。他说："经过数次感受过的事物，人们便开始用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对它却视而不见。因此，关于它，我们说不出什么来。从感受的机械性而得出的关于事物的结论，在艺术中是通过各种方式得出来的。"我们对某些作品可能熟视无睹，尽管它面对我们，我们也知道它，但却是视而不见，听而不闻。我们的感觉已麻木不仁，已经不能分辨它究竟是什么。

于是，他分析了感知的一般规律。他认为多次重复的动作在变为习惯的同时，也就成了自动的，而自动的感知正是旧形式导致的结果。为了打破感知的自动性，就需要采用反常化，创造出新形式，使人们的感知从自动性中解脱出来，重新回到原初的准确观察中去，并从麻木不仁的状态中惊醒过来。当我们第一次去感知事物所产生的感觉，与无数次重复体验过的感觉进行比较，发现二者是有本质区别的。托尔斯泰就是运用反常化手法的大师，他不用对象的名称来表述对象，而是象第一次看到它那样加以描述，好象是第一次发生的偶然事件，并且他在描述事物时，也不是用事物那些已通用的名称，而是用其他事物相应部分的名称来称呼事物。这样一方面使人回到原初经验中去，重新体验这种第一次面对事物所引起的新颖和震颤之感；另一方面也使我们摆脱习惯所带来的自动性，重新唤起我们对世界的敏锐感觉。所以反常化是美学和本体论的问题，它的目的是使人从感觉的自动性中解放出来，从那种看来正常实际上只是习以为常(或麻木不仁)的不正常状态中猛醒过来，以回到观察的原初准确性，并通过作品的各种新形式更好地去感知艺术。因此

艺术品的形式也就是帮助人们形成艺术感觉而超越日常感觉。因为人们在日常生活中常常囿于实用，局限于自我，为个人的利害关系而斤斤计较，常为某种功利目的而束缚了自己的正常感觉，这就必须使用反常化，这种手法几乎普遍适用。什氏曾断言："我个人认为，只要哪儿有形象，那儿就有反常化。"

因此，艺术家总是使事物造反的罪魁祸首。他使事物不断抛弃自己的旧名字，并以新名字向世人展现自己的新颜。他也可把新的形容词加在旧词上，使其意义扩充到新的系列中去，使人们的耳目为之一新，好象使对象穿了件合身的新衣，使人重新感觉到了点什么，也就是感觉事物的不同寻常，从而改变了平常对它的看法。新的用词和新的句型表示出人对现实的新的态度，反常化在艺术中经常更新人对世界的感受，从而在人们眼中展现出一个全新的世界。因此反常化是一种艺术手法，它借用新的艺术形式唤起人的新感觉。

所以埃亨巴乌姆在《论悲剧和悲剧性》一文里，赞成席勒的看法，认为完美的悲剧主要不在内容，而是成功运用悲剧形式的结果的悲剧；艺术家就在于用形式消灭内容，这样艺术才会达到成功。观众也不是被请来接受"内容"，即为主人公的苦难本身伤心流泪，而是注视它的发展和结构过程，从而被引向艺术享受。

他在《形式方法的理论》一文里认为："某个单一成分经常可能优于一切其它成分。(但是)'材料'的概念仍在形式范围里，它本身就是形式的。把它和非构成性成分混淆是一个错误……一件作品的统一性不是一种封闭的、匀称的统一性，而是一种逐渐展开的，因而也就是动力学的统一性。在其各部分之间，适用的不是相等和相加法，而是相关和统合法。一部文学作品的形式是

动力学的。"[①] 材料和形式并不是对立的，材料本身就是形式的，它属于形式范围。这为形式的运动和演化，新形式对旧形式的取代和文学内部的形式变化规律奠定了基础。只有这样他们才能真正排除形式和内容的二元论，并用形式取代内容，从而研究艺术的形式演化就是研究艺术的内部结构，研究艺术的构成因素，也就是研究艺术形式的构成。尤如什克洛夫斯基所说的："我的文学理论是研究文学的内部规律。……因此，全书整个是谈文学形式变化的问题。"[②] 正是对形式的研究，才能把握材料怎样在艺术品中运用的。不过，要真正掌握形式必须把它放在手法和功能的关系网中。

3.诗学与语言学

最后他们把诗学和语言学紧密结合起来加以研究。在他们看来，诗学的重要目的是要回答，是什么因素使语言材料转变成了文艺作品，语言艺术的艺术性表现在什么地方，换言之，文学研究的对象不是文学，而是文学性，亦即使某一部书成为文学作品的那种东西。它表现在词使人感觉到词，而不只是当作所指对象的表示者或者一种情绪的表现；它也表现在词和词的序列，词的意义及其外部和内部形式，不是现实世界的冷漠象征，而是具有其自身的份量和独特价值时，文学性或诗学性便得到了表现。所以他们认为，诗的材料不是形象，也不是激情，而是词。诗歌、小说等一切语言艺术都是用词的艺术，甚至应当用"语文"一

---

① 转引自《结构主义·莫斯科—布拉格—巴黎》，第 55 页。

② 维·什克洛夫斯基，《关于散文的理论》，苏联作家出版社，1984 年，第 8 页。

词来代表一切民间口头艺术和书面艺术，如用语言艺术一词显然就排除了口头艺术，因而有不足之处。

什克洛夫斯基基于波捷布尼亚没有把诗歌语言与散文语言加以明确区分，而得出诗歌＝形象性的错误做法，推崇雅库宾斯基对诗语与实用语的区分。实际上，博杜恩·德—库尔特内就已开始区别出：日常语、庄严语、布道语和授课语。雅库宾斯基从语言的使用目的上对语言现象分类。日尔蒙斯基则在此基础上排出了语言现象的序列：科学语→实用语→演说语→诗歌语。科学语的功能是简要准确地表达逻辑思想，实用语的功能是社会交际，尽可能直接和准确地表达思想。演说语是用来向广大听众施加激情和意志的影响。诗语则具有艺术功能。正是各类语言的功能不同，也就决定了它们的用词和组词程序的不同。以科学语和诗语为例：

如"一切物体都下落"这个科学判断，重要的是它的逻辑内容，而不是词汇表达和组词形式。可把它改写为："任何一件物体都下落"，"下落乃一切物体的共同属性"等等，尽管组词形式不同，但逻辑内容并未改变。实际上，它可以用"一切S是P"的公式来取代。显然，在这里词仅是表达逻辑内容的顺从工具。科学语中，语言材料的构成没有独立的规则，每个词和词组也没有自己的特殊性。诗语却相反，它按艺术原则构成并根据美学标准有机组合，服从于艺术任务。例如普希金的那首诗："无论是沿着喧嚷的街衢徜徉，还是走进那人头攒动的教堂，或是坐在疯狂的少年中间，我无时不沉缅于个人的幻想。……"。这是一首四韵抑扬格诗；两诗行构成一个圆周句，两个圆周句构成一个诗节，每节诗都有独立的主题，末尾都有句法停顿。不仅如此，无论是在韵脚还是诗行之中，都有某种协调即"元音的和声"。如

元音Y在诗中重复出现，它与诗节的含义结合就为这首诗增添了一丝忧郁和凄凉。这样，诗语中不仅词，就是词中的音也具有重要意义，因为音的选择也会给诗带来某种情调色彩。诗中还运用了韵律的句法排偶："无论是……，无论是……"。它决定了诗中结构成分的和谐分配，使诗行的句法结构的整齐得到加强，使全诗具有平缓性质。在词序上也有排偶，即把形容词放到名词之后来押韵。在词的选择上采用换喻形成的代用语：用"我们都走到不朽的穹窿之下"表示"我们都将死去"等等。这样具有典型类特征意义的修饰语，使它对被说明的事物既有概括性又有典型性，这在诗中发挥了极其重要的作用。动词的选择也带有换喻性："徜徉"、"走进"、"坐在"等表示典型性行为，而并非对概念加以限制。诗中的主题不是脱离语言表达而抽象存在，而是通过词来实现，并服从于艺术结构，所以诗语具有自己的特殊艺术目的。科学语与诗语一对照，其区别很明显。

既然诗的(可以说是语言艺术的)材料是词，那么研究诗学各种问题就应当以词为基础，去研究词在语言艺术中是怎样构成艺术性的；或者说，词通过怎样的艺术手法而获得了艺术意义和审美功能。他们大都是语言学家，对语言本来就极为重视。因此，他们认为诗学的任务就是研究艺术品的结构方式，并对诗学各手法进行系统研究，进行比较描写和分类。诗学体系也就应当建立在语言学分类的基础上，因为把语言学的每一类从属于艺术任务，就同时成了诗学手法。这样，诗学与语言学各部分都有一种对应关系。

日尔蒙斯基把狭义的诗语学说分成五个部分，分别对应于语言学的五部分。

一）音韵学。或称诗学语音学。语音对于诗学并非微不足

道，而是极富艺术表现力的重要工具。它本身就是调整有序和组织有方的。音的独特选词和其独特配置能把诗语和散文语区别开来。音韵学可分

1）韵律学。由于韵律学对诗歌具有极重要的意义，它也可独立成章，与诗学其它部分：修辞、结构和主题并列。

2）艺术感染的源泉是词语的选音问题。

3）诗语旋律。语调的升降。

二）词的形式结构。这包括使用合成语、用词和构成新词等等。可称之为诗学词法学。

三）诗学句法学。它研究对句法形式进行艺术运用的手法。如句子中词的组合，词在句中的排列和句子的组合等等。

四）诗学语义学。它研究词在诗语中的意义问题。

1）首先把词作为诗歌主题来研究。对于艺术家，每个词都是诗歌主题，都是艺术感染力独特的手法，而不象在科学语中只是一般概念的抽象表达。

2）词义变化问题。诗语中的词获得新义，暗喻、换喻、夸张、讽刺等辞格理论都是诗学的组成部分。

3）诗学语义学分类的手法分析。如重复、排偶、对比和明喻等等。

五）诗学语用学。语言的使用要与历史词汇学联系，要多样化。

这五个部分就是修辞学，接近于诗学语言学，但还不是诗学全部。诗学分析对象是主题或结构上的艺术整体，它所具有的特殊性只随整体而存，无法归结到上述的几个部分。例如小说中的主题描写：场景、人物外表和性格等的描写，或者对事件发展，各因素相互联系的交代等。这里一方面要选题即选择一定

组成部分，另一方面要组合结构即按一定顺序组合和排列它们。这就是主题和结构。另外还有体裁。因为每种体裁都是一个独特的结构。

就象一个词同时包含了语音、形态、意义和句法等属性一样，艺术作品的手法也是统一在一起的。因为一切手法都是具有内在相互制约性的，都从属于共同的艺术任务，并在这个任务中取得自己的地位和根据。这种统一就叫做“风格”。于是，诗学的基本概念系统就应有材料、手法和风格。

手法不是某种独立自在的自然事实，也不是为了手法的手法。艺术手法是服从于艺术目的，从属于艺术任务。这样，艺术的演化被解释为艺术本身中所发生的过程：旧手法逐渐过时，丧失了自己的活力，习惯之物已不再引起注意；离经叛道的新手法被提出来了。新手法又联合为风格这种完整系统。风格作为艺术表现手段或手法的系统，与艺术任务、审美经验和整个时代的处世态度等整个精神文化是紧密相联的，正象一个时代的精神文化：哲学、道德、宗教、法律等是统一在一起的一样。有了风格概念，就能用比较法找到诗人或流派的重要特点，从而解释整个时代或流派的审美统一的存在。

这样，日尔蒙斯基运用风格概念，一方面说明不能采用独断形式主义的方法去研究文艺，另一方面又说明风格概念是广义的，它超出了诗学语言学，既使研究了诗歌结构，也不是就包括了全部诗学问题。因此，诗学和语言学虽然有相联的领域，有相互对立的部分，也有相同的研究课题、方法和任务，但是它们作为两门不同的学科，又有不同的问题和任务，也就会有不同的研究方法和概念体系。象诗学中的风格概念就是如此。因为风格的更替和变化，是与艺术心理学的任务、审美经验和审美鉴赏力

以及整个时代的审美趣味紧密相联的。所以艺术的重大而根本性的演变，总是要影响这个时代的全部艺术，因而它又是时代精神文化的一般进展所决定的。文艺既可作为手法的艺术，即作为审美事实的艺术，也可作为道德事实的艺术，作为宗教事实的艺术，作为精神活动产物的艺术，作为社会事实的艺术等等。他还认为，许多艺术都是一种混合主义艺术，它可同时为审美、宗教、认识、道德说教和哲理寓言等多种任务服务。由此他也批评了什克洛夫斯基的这种说法："文学作品是纯形式，它不是物，不是材料，而是材料之比。……因此，作品的规模是无关紧要的，它的分子与分母的算术意义也无关紧要，重要的是它们的比。戏谑作品、悲剧作品、世界作品、室内作品，把世界与世界对比，或者猫与石头对比，相互都是同等的。"① 因为尽管什克洛夫斯基把诗律学、情节结构等引入诗学研究范围，但是由于他重视的是作品的结构构成，不仅导致把两种本质不同只是形式结构上相似的事物相混淆，而且也会忽视主题丰富的文学作品。

基于同样理由，他也批评了埃亨巴乌姆在研究诗歌的旋律构造时，完全排除艺术心理学的作法。他认为，研究诗学风格，不仅不能排除艺术心理学，而且正是首先由于艺术心理学的任务发生了改变，艺术表现的方法体系、艺术语言才有了变化。例如浪漫主义抒情诗是从属于一定的艺术心理学任务的，在这一任务的指导下，词的选择和组合原则也就与其它类型的抒情诗不同，出现了抒情重复、问语和感叹以及音韵铿锵的语调。因此，他作出的结论是，关于抒情诗的三种类型划分依据不在语调句

① 维·什克洛夫斯基，《B·罗扎诺夫》第4页。见《作为"风格"概念的情节分布》，彼得格勒，1921年。

法系统的是否发达上，而在于语调的不同风格；这种风格首先以词义为转移，即以词的共同的意义色彩或言语的情绪声调为转移，那么也就是以在风格手法的统一中所实现的艺术心理学任务为转移。

由此可见，他们中的有些人已开始看到，仅用一种方法来研究文艺是不够的，仅仅局限于文学作品的形式结构的研究是不行的，哪怕把语言学与诗学结合起来研究文艺也是不全面的。当然这并非否认寻找文学本身的内在规律，运用语言学的最新成果去研究语言艺术，并把文艺从社会这个大网络中相对独立出来研究，从而摆脱旧的折衷主义研究方法的必要性。象日尔蒙斯基不仅赞同“新形式不是为了表达新内容，而是为了取代已失去艺术性的旧形式”的说法，而且还运用这种方法研究了抒情诗的结构、韵脚、节奏等。他反对的是把这种方法绝对化和唯一化。

问题的关键不在找到文艺研究的唯一绝对科学方法，而是方法上的多样化；不在把许多方法机械平列地去研究，而在把握这些方法的界限和目的，从而看到各种方法的有条件性和相对性。研究方法是为了一定的研究目的而把对象从其相互联系的关系网中相对独立出来进行研究的一种手段。当我们一旦把事物从紧密相关的关系网中独立出来后，也就肢解了它的整体性；为了研究它的某一方面而舍去了其它方面；为了研究它的内部结构而舍去了它的外部联系。正象我们为了研究人的内部构造往往要进行解剖，这时我们就忽视了人的外部状况，然而，这种内部剖析还不能完全把握人体结构，它也不能真正完全解释人体结构为什么就是这样而不是那样。这对于俄国形式主义专注于作品的形式结构的研究，恐怕也要作如是观。

分析语言艺术作品的形式结构，不仅是沟通语言学与诗学研究的桥梁，而且也是二者研究的基础。这却是俄国形式主义的重要贡献。从诗学角度看，文艺作品中的语言是日常语言的诗意化和艺术化。诗语本身便有存在的意义和价值。一般人使用语言主要在达意，留意于语言所指之对象，对语言的修饰和结构等语言本身情况不甚重视，而诗人和作家绞尽脑汁、费尽心机、苦心经营却在于语言本身。他们通过各种艺术手段扩充了语言的意义，使其有着丰富的含蕴。诗语最明显的特点就是语词的模糊性，正是它使诗语的结构功能发生了重要变化，使语言由指示者变成了被指示者，由"载道言志"的工具变成独立的审美对象。艺术感知首先是面对词和其他形式因素(结构、韵律、节奏等)所建构起来的审美世界，艺术正是生发于形式开始的地方。这种由新颖的音、色、形、线所建构起来的审美对象，给人意味深长的审美感受。因此他们认为，语言的艺术也是艺术作品之所以具有艺术性的基础，文学的形式因素对文学作品具有艺术性具有决定性的意义。因为正是这种形式因素使语言诗化，并使诗语区别于实用语等其他语言类型。所以他们大力提倡从语言学角度来探讨诗学，研究诗语的内在构成因素和构成方式，从而在文学美学上开辟了一条形式结构新方法的研究道路。

对语言的独特运用，不仅区别出诗语与其他语言，而且也赋予或构成了诗语中语词的多种含义和功能。这样，诗语中语词的丰富意蕴要依赖于特定的语境和运词手段，因此，创作技巧、艺术手法等艺术表现方式的最基本功用，就是要把语词从单纯的指涉中拯救出来，跳出狭隘的工具性圈子，使读者注重于语词的种种审美价值，而不要直接跃过语词停留于语词所指陈的事物上。文学的根本功能就在于反抗人们的因循守旧，反抗日常

的感觉方式。文艺就是要“反常化”，要摆脱平常的熟视无睹、麻木不仁，摆脱习俗的种种陈腐偏见，抱真归朴，激发自己第一次面对事物的原初感受和震颤。

可见，俄国形式主义在研究文艺的出发点、研究对象和研究方法上都有自己独特的新见解。他们对文艺研究的原则、功能以及有关文艺的其他许多看法都带有强烈的反传统色彩。他们以文学作品为研究对象，追究文学本身的内在规律和结构，力图去解答“构成文学的独特性质是什么”的理论悬案，去探索文学内部特有的构造过程、构成元素和创作手法等等，成为结构主义运动勃兴的第一阶段，这与本世纪的英美新批评派、现象学美学英伽登同属本世纪文学美学研究的一股重要思潮。

由于他们反对一切把文学看作任何文学以外因素的媒介的倾向，并把形式主义的研究方法绝对化，逐步封闭了自己的研究。实际上在三十年代下半期，他们自己也在开始突破局限于在文学系统内部的外壳，把文学当作具有诸多系统的社会中的一个系统。在社会这个总系统中，作为独立系统的文学与其他系统都是互相影响、互相渗透、相互作用着。因此对文学系统内部的形式结构的分析研究，应当与文学怎样在整个社会—文化结构中起作用的分析研究相配合，这就导向了结构主义第二阶段(布拉格派)，促使形式主义解体。

本文选中所收诸文，均是从国内现能找到的有限文献中选取的，出处均附文后。这部文选显然只能反映俄国形式主义的一个概貌，希望不久以后能有若干名著全书译出以补本文选之不足。最后说明一下，贯穿于结构主义运动发展三阶段的中心人物之一，也是俄国形式主义文学理论的主要代表人物之一雅可布逊，由于三联书店已另组专集，所以本文集未选收他的论

著。

我们的编选和翻译、校对工作虽然做了相当大的努力，但肯定还会存在着许多不足和不当之处，敬请学术界同人和广大读者给予批评指正。

刘小枫、周国平先生对本文集的编选和译校工作提供了大量帮助，谨致衷心的感谢。

方　珊

1986年6月于北京师范大学

目　录

作为手法的艺术

维克托·什克洛夫斯基

“艺术就是用形象来思维”，这句话就是从一个中学生嘴里也可以听到，它同时也是开始在文学领域中创建某种体系的语言学家的出发点。这个思想已深入许多人的意识中；必须把波捷勃尼亚（Потебня）也算作是这一思想的创立者之一，他说：“没有形象就没有艺术，包括诗歌。”① 他在另外一个地方写道：“诗歌和散文一样，首先并且主要是思维和认识的一定方式。”②

诗歌是思维的一种特殊方式。亦即用形象来思维的方式，这种方式能在一定程度上节省智力，使你“感到过程相对而言是轻松的”，审美感就是这种节省的反射效果。奥夫相尼科—库里科夫斯基院士就是这样理解和归纳的，而且他的理解想必是正确的，他无疑仔细阅读过自己导师的著作。波捷勃尼亚和他的人数众多的整个学派都认为，诗歌是一种特殊的思维方式，即藉助于形象的思维，而形象的任务即藉助于它们可以把各种各样的对象和活动归组分类，并通过已知来说明未知。或用波捷勃尼亚的话来说：“形象对被说明者的关系是：a）形象是可变主语的固

① A·A·波捷勃尼亚：《语言学理论札记》，哈尔科夫，1905年，第83页。

② A·A·波捷勃尼亚书中的这一地方是这样写的：“如果把诗歌首先并且主要看作是一定的思维方式的话，那么，对散文也应该这样来看待。”《语言学理论札记》，第97页。

定谓语，也就是吸引可变统觉的固定手段……。b）形象是某种比被说明者更简单更清晰的东西……。"[1] 也就是说："既然形象化的目的在于使形象的意义接近于我们的理解，又因为离开这一目的则形象化就失去了意义，所以，形象应当比它所说明的东西更为我们所了解。"[2]

应用这个规律来看丘特切夫把闪电譬作聋哑的魔鬼，或果戈理把天空譬作上帝的衣饰，是饶有趣味的。

"没有形象就没有艺术。""艺术就是用形象来思维。"为了杜撰这些定义，人们不惜生拉硬拽、牵强附会；有些人还力图把音乐、建筑、抒情诗都理解为用形象来思维。经过了四分之一世纪的努力，奥夫相尼科—库里科夫斯基院士终于不得不把抒情诗、建筑和音乐划为无形象艺术的特殊种类，并把它们定义为直接诉诸于情感的抒情艺术。如此看来，有些具有广阔领域的艺术，并不是一种思维方式；然而属于这一领域的艺术之一抒情诗（就这词的狭义而言却又与"形象"艺术完全相象：它们都要运用语言，尤为重要的是形象艺术向无形象艺术的转变完全是不知不觉的，而我们对它们的感受也颇相类似。

然而，"艺术就是用形象来思维"这一定义，意味着（我省去了众所周知的这一等式的中间环节）艺术首先是象征的创造者，这一定义站住了脚跟，即使在它引以为基础的理论破产之后它也保存了下来。这一定义首先在象征主义流派中、特别是在象征主义理论家那里活跃异常。

所以，许多人依旧认为，用形象来思维，"道路和阴影"，"陇沟和田界"，是诗歌的主要特点。因此，这些人本应期待的是，这

① 波捷勃尼亚：《语言学理论札记》，第314页。

② 同上书，第294页。

一(用他们的话来说)“形象”艺术的历史将由形象的变化史构成。但实际上，形象几乎是停滞不动的；它们从一个世纪向另一个世纪、从一个地方向另一个地方、从一个诗人向另一个诗人流传，毫不变化。形象“不属于任何人”，“只属于上帝”。你们对时代的认识越清楚，就越会相信，你们以为是某个诗人所创造的形象，不过是他几乎原封不动地从其他诗人那里拿来运用罢了。诗歌流派的全部工作在于，积累和阐明语言材料，包括与其说是形象的创造，不如说是形象的配置、加工的新手法。形象是现成的，而在诗歌中，对形象的回忆要多于用形象来思维。

形象思维无论如何也不能概括艺术的所有种类，甚至不能概括语言艺术的所有种类。形象也并非凭借其改变便构成诗歌发展的本质的那种东西。

我们知道，有些表达方式在创造时无意寻求诗意，却常常被感受为有诗意的、为艺术欣赏而创造的东西，例如，安年斯基关于斯拉夫语言具有特殊诗意的意见；再如，安德烈·别雷对十八世纪俄罗斯诗人把形容词置于名词之后这种手法的赞美也是如此。别雷把这种手法作为一种具有艺术性的手法而赞美，或者确切些说，认为这才是艺术，是有意为之，而实际上，这是该语言的一般特点(是教会斯拉夫语言的一种影响)。因此，作品可能有下述情形：一、作为散文被创造，而被感受为诗；二、作为诗被创造，而被感受为散文。这表明，赋予某物以诗意的艺术性，乃是我们感受方式所产生的结果；而我们所指的有艺术性的作品，就其狭义而言，乃是指那些用特殊手法创造出来的作品，而这些手法的目的就是要使作品尽可能被感受为艺术作品。

波捷勃尼亚的结论可以表述为：诗歌＝形象性。这一结论创造了关于“形象性＝象征性”、关于形象能够成为任何主语的不

变谓语的全部理论（由于思想相近，这个结论使象征主义者们——安德烈·别雷、梅列日科夫斯基及其“忠实的伙伴们”——如痴如醉，并成为象征主义理论的基础）。产生这个结论的部分原因在于波捷勃尼亚没有分辨出诗歌语言与散文语言的区别。由于这个原因，他没有注意到有两种类型的形象之存在：一是作为思维实践手段，和把事物联结成为类的手段的形象，二是作为加强印象的手段之一的诗意形象。试举例说明。我走在街上看见我前面走着一个戴帽子的人的包裹掉了，我喊道：“喂！带帽子的，包裹丢了。”这是纯粹散文式的形象比喻的例子。再举一例。几个兵在站队，排长看见其中一个站得不好，站没个站相，便对他说：“喂，帽子！你是怎么站的。”这是一个诗意的形象比喻。（在一种场合下，“帽子”一词用于借喻，而在另一场合下，则用于隐喻。但我在此注意的不是这个。）诗意性形象是造成最强烈印象的手段之一。作为一种手段，它所承担的任务与其它诗语手段相等，与普通的否定的排偶法相等，也与比较、重复、对称、夸张法相等，总之与一切被称作修辞格的手段相等，与所有夸大对事物的感受的手段相等（这里所说的事物可以是指作品的语言甚或作品的音响本身）。但诗意形象与寓言形象及思维形象仅有外表上的相似，例如（奥夫相尼科—库里科夫斯基《语言与艺术》），小姑娘把圆球称为西瓜就是这样。诗意形象是诗歌语言的手段之一。散文式形象则是一种抽象的手段：用小西瓜来代称灯罩，或代称脑袋，这仅仅是对其中一种事物属性的一种抽象，这与用脑袋代称圆球，或用西瓜代称圆球毫无区别。这是思维，它同诗歌毫无共同之处。

节约创造力规则也属于大家公认的一类公理。斯宾塞写道：

究必须分出共时性和历时性。共时语言学研究的是，同一个集体意识感觉到的各项同时存在并构成系统的要素间的逻辑关系和心理关系，而历时语言学所研究的各项，不是同一个集体意识所感觉到的相连续要素间的关系，因为这些要素是一个取代另一个，彼此间并不构成系统。因此要更好地研究和理解语言，特别是了解和阐明语言交流的本质，必须把语言研究的重点从历时性转入到共时性上来。这些观点对形式主义者的影响尤为重要。

德·索绪尔还奠定了现代音位学的理论基础。他把音位学与语言学区分开来，认为音位学"系统才是语言学家唯一关心的现实"。[①] 音位学在语言学中也就日趋重要。

需要指出的是，博杜恩·德一库尔特内教授更明确地从音位学(即根据重音、语音界限和音位结构)上，形态学上，结构学上和语义学上来把词理解为确定的完整结构。

这就使俄国形式主义者把音位学作为语言成分的音素，并用它们来剖析和建造形式结构。虽然由此导向了结构主义语言学，但更重要的是，建立了以音位学为轴心、以语言学为纵轴、文学理论(或称诗学)为横轴的座标系。语言学和诗学不仅不是截然分离的，而且有着广泛的相通领域。在这个相联的领域里，任何一个问题的科学解答都要涉及到二者。诗学与语言结构的联系是如此紧密，正如分析绘画不能忽略对构图的研究一样。既然语言学是关于语言结构的总学问，那么诗学也可以看作是语言学中的一个分支。任何语言文化总必须建立在规范、程序和结构上。诗学的目的首先是要解答如下问题：是什么因素使语

① 德·索绪尔《普通语言学教程》第62页。

异读(Расподобление плавных звуков)规则，及诗歌语言中允许有难发的音的组合的类似现象，就是最初的一种经得起科学批评①并在事实上指明了诗歌语言规律与实用语言相对立的观点(尽管我们暂且仅就这一种情况而言)。②

因此，有必要不是在与散文语言的相似性上，而是在诗歌语言自身的规律上来谈谈诗歌语言中的浪费与节约规则。

如果我们对感受的一般规律作一分析，那么，我们就可以看到，动作一旦成为习惯性的便变得带有机械性了。例如，我们所有熟习的动作都进入了无意识的、机械的领域。如果有谁回忆起他第一次手握钢笔或第一次讲外语时的感觉，并把这种感觉同他经上千次重复后所体验的感觉作比较，他便会赞同我们的意见。我们的散文式语言，散文式语言所特有的建构不完整的句子，话说一半即止的规则，其原因就在于机械化的过程。这一过程的最理想的表现方式是代数，因为代数中的一切事物均被符号所取代了。在语速很快的实用言语中，话并不说出口，在意识中出现的只是名词的头几个音节。

〈……〉那种被称为艺术的东西的存在，正是为了唤回人对生活的感受，使人感受到事物，使石头更成其为石头。艺术的目的是使你对事物的感觉如同你所见的视象那样，而不是如同你所认知的那样；艺术的手法是事物的"反常化"(остранение)手法，是复杂化形式的手法，它增加了感受的难度和时延，既然艺术中的领悟过程是以自身为目的的，它就理应延长；**艺术是一种体验事物之创造的方式，而被创造物在艺术中已无足轻重**。

---

① 《诗学》(诗歌语言理论集刊)，第一册，彼得格勒，1919年，第38页。

② 《诗学》(诗歌语言理论集刊)，第二册，第13—21页。

诗歌(艺术)作品的生命即从视象到认知，从诗歌到散文，从具体到一般，从有意无意在公爵宫廷里忍受侮辱的经院哲学家和贫穷贵族的堂吉诃德到屠格涅夫笔下的广泛却又空洞的堂吉诃德，从查理大帝到"国王"这一名称；作品和艺术随着自身的消亡而扩展，寓言比长诗更富于象征性，而谚语比寓言更富于象征性。因此，波捷勃尼亚在分析寓言时，他的理论更少一些自相矛盾，波捷勃尼亚从自己的观点出发对寓言彻底地作了分析。但波氏并未运用他的理论去分析艺术上"有份量"的作品，所以波捷勃尼亚的书并没有写完。众所周知，《语言学理论札记》出版于一九〇五年，是在作者逝世十三年以后了。

波捷勃尼亚对这本书作了充分修改的，也仅仅是其中关于寓言的部分。①

经过数次感受过的事物，人们便开始用认知来接受：事物摆在我们面前，我们知道它，但对它却视而不见。② 因此，关于它，我们说不出什么来。使事物摆脱知觉的机械性，在艺术中是通过各种方法实现的。在这篇文章中，我想指出列夫・托尔斯泰几乎总爱使用的一种方法，就连梅列日科夫斯基也认为列夫・托尔斯泰只写其所见，洞察秋毫，于写作中从不改变什么的。

列夫・托尔斯泰的反常化手法在于，他不用事物的名称来指称事物，而是象描述第一次看到的事物那样去加以描述，就象是初次发生的事情，同时，他在描述事物时所使用的名称，不是该事物中已通用的那部分的名称，而是象称呼其它事物中相应部分那样来称呼。

---

① A・A・波捷勃尼亚：《语言学理论讲授纲要。寓言・谚语・俗语》，哈尔科夫，1914 年。

② B・什克洛夫斯基：《词的再生》，圣彼得堡，1914 年。

〈……〉反常化手法不是托尔斯泰所独有的。我之所以引用托尔斯泰的素材描述这一手法是出于这样一种纯粹实际的考虑，即这些材料是人所共知的。

现在，在阐明这一手法的特性之后，我们来力求大致地确定它使用的范围。我个人认为，凡是有形象的地方，几乎都存在反常化手法。

也就是说我们的观点与波捷勃尼亚的观点的区别，可以表述为以下一点：由于谓语总在变动，所以形象并不是恒定的主语。形象的目的不是使其意义接近于我们的理解，而是造成一种对客体的特殊感受，**创造对客体的“视象”**，**而不是对它的认知**。

〈……〉研究诗歌言语，在语音和词汇构成、在措词和由词组成的表义结构的特性方面考察诗歌言语，无论在哪个方面，我们都可发现艺术的特征，即它是专为使感受摆脱机械性而创造的，艺术中的视象是创造者有意为之的，它的“艺术的”创造，目的就是为了使感受在其身上延长，以尽可能地达到高度的力量和长度，同时一部作品不是在其空间性上，而是在其连续性被感受的。“诗歌语言”就是为了满足这些条件。按照亚里士多德的说法，诗歌语言应具有异国的和可惊的性格；而实际上诗语也常常是陌生的。〈……〉对于普希金的同时代人来说，杰尔查尔的情绪激昂的风格是习惯了的诗歌语言。而普希金的风格按（当时的）风尚，却是出乎意外的难以接受。让我们回忆一下普希金的同时代人因诗人的表达法如此通俗而吃惊不已，就足以说明问题了。普希金使用俗语并把它用作吸引注意力的一种特殊程序，正如同他的同时代人在自己日常所说的法语中，使用一般的俄语单词一样（参见托尔斯泰《战争与和平》中的例子）。

目前，有一种现象更有代表性。规范俄语按其起源对于俄国来说是一种异邦语言，可是它在人民大众中达到了如此广泛深入的地步，以致它和大量民间语言中的许多成份混同为一，而后来居然连文学也开始表现出对方言（列米佐夫、克柳耶夫、叶赛宁等人，按才能来说是如此悬殊，而按他们所熟稔的方言来说又是如此接近）和不纯正语言（这是谢维里亚宁流派产生的一个条件）的迷恋。现在，就连马克西姆·高尔基也开始从标准语转向文学中的"列斯科夫式"语言方面来。这样一来，俗语和文学语言互换了各自的位置（维亚切斯拉夫·伊万诺夫和其他许多人）。最后出现了一种想要创立新的专门的诗歌语言的强大流派；这一流派的领袖人物众所周知是维列米尔·赫列勃尼科夫。所以，我们便得出诗的这样一个定义，即诗就是受阻的、扭曲的言语。诗歌语即言语—结构（Речь-построение），而散文即普通言语：节约的、轻快的、正确的（dea prosae① ——规范的、平易语言类型的仙女）。关于阻挠和延缓即艺术的一般规律这一点，我在论述情节分布结构的文章中还要详细地论述。

但那些把节约力量的概念，作为诗歌语言中某种实质性的东西，甚至是起决定性作用的东西而提出的人们的观点，初看起来，似乎在节奏问题上更有说服力。斯宾塞对节奏作用的解释，看来是无可辩驳的："我们的承受力所无法忍受的打击迫使我们让自己的肌肉处于一种过分的、有时甚至是不必要的紧张状态，我们无法预见到打击的重复何时中断；在周期性的打击之下我们则节省自己的力量。"看来，似乎是令人信服的这一说法却也无法避免通常的缺陷，即把诗歌语言的规则和散文语言的规则

① 拉丁语：散文仙女。

混为一谈。斯宾塞在其《风格的原理》一书中，对这两种规则根本没有加以区分。其实，完全有可能存在着两种类型的节奏。散文式节奏即劝力歌的节奏。一方面由于必要，口令代替了棍棒，“划哟，划哟！”；另一方面，它也可减轻劳动，使劳动带有机械性。确实，踏着音乐的节拍走路比没有音乐伴奏要轻松，但边热烈交谈边走路，也使我们感到轻松，那是因为行走的动作从我们的意识中消失了。由此可见，散文式节奏作为**机械化**的一种因素是十分重要的。但诗歌的节奏却不是这样的。艺术中有“圆柱”，然而，希腊庙宇中的任何圆柱，都不是准确地按“圆柱式”建成的，而艺术节奏就是被违反的散文式节奏；已经有人试图把所有这些对节奏的违反加以系统化。这是摆在当今节奏理论面前的一个任务。可以设想，这一系统化的工作是不会成功的，因为，事实上问题原本不在于复杂化的节奏，而在于节奏的违反，并且这种违反是不可预料的，如果这一违反变为规范，那么，它便会失去其作为困难化手法的作用。但我现在不准备更为详细地讨论节奏问题，我将写专文来探讨这个问题。

译者：方　珊

校者：张惠军

译自：Из истории советской
эстетической мысли 1917—1932
Сборник материалов
М., “Искусство”, 1980.

故事和小说的结构

维克托·什克洛夫斯基

一

我在动手写这篇文章时，首先应当说明，我并没有一个关于小说的定义，也就是说，我不知道，细节应具有什么样的特性，或者说，应当怎样安排细节，最后形成情节分布。单纯的形象和简单的罗列，甚或对事件的简单描写，都还不能构成小说。

在以前的著作里①，我试图说明情节分布构造程序和一般风格程序的联系。特别是，我指出了细节层次展开的典型。这种展开按其实质是无限的，正象在此基础上创造的惊险小说是无限的一样。由此产生了罗堪博尔②多卷本以及大仲马的《十年后》和《二十年后》。由此也使这种小说必须有结语。只有通过改变故事的时间范围而"草率了结"故事，才能结束这种小说。

然而，故事的一切堆砌，通常都是由某种框架式故事造成的。在惊险小说里，除了盗窃和侦破外，人们还常常把历经艰辛而终于实现的婚姻的细节作为基本故事。因此，当马克·吐温

① 《诗学·情节分布构造程序与一般风格程序的联系》。

② 罗堪博尔是法国作家彭桑·杜·特里尔（1829—1871）创作的侦探长篇小说的主人公。——译注

写完《汤姆·索耶历险记》时，曾在结尾宣称，他不知道在哪里结束自己的故事，因为在儿童故事中没有描写成人的小说通常作为结尾的结婚情节。所以，他预先说，只要有这种机会出现就结束自己的小说。众所周知，汤姆·索耶的故事有自己的续编，即哈克贝里·费恩的故事（前编的配角作为主角登场），然后又有续编，不过采取了演绎小说的程序，最后则是采取尤利·魏恩①长篇小说《海峡游记》程序的第三续编。

然而，小说究竟需要些什么，才能令人感觉到它是一种结束了的东西呢？

只要分析一下便可看到，除梯形结构外，还有环形结构，或者最好是说圆形结构。描写幸福的互爱创作不出小说，或者即使创作出，那也只是以描写曲折爱情为传统背景的东西。小说需要曲折的爱情。例如甲爱乙，而乙不爱甲；当乙爱上甲时，甲却已经不爱乙了。叶甫盖尼·奥涅金和达吉雅娜的关系就是按照这个公式建立起来的，而且他们相互间非同时热恋的原因只有用复杂的心理动机来说明。博亚尔多②的相同程序却是靠魔力来推动的。在他的《热恋的罗兰》中，里纳尔德钟情于安杰丽嘉，但是他偶然喝了鬼迷泉的泉水，突然忘记了自己的爱情。然而安杰丽嘉由于喝够具有相反性质的泉水，则一反从前的憎恶而对里纳尔德表示炽热的爱情。于是出现了这样的场面：里纳尔德逃避安杰丽嘉。而安杰丽嘉却从一个地方到另一个地方，对他穷追不舍。后来，被安杰丽嘉追逐的里纳尔德跑遍天涯海角，又来到有魔力泉的那座森林，他们又喝了泉水，于是他们的角

---

① 尤利·魏恩（1828—1905），法国作家。——译注

② 博亚尔多（1434—1494），意大利诗人。——译注

色在改变：安杰丽嘉开始憎恶里纳尔德，而里纳尔德却开始爱她。在这里，动机几乎是赤裸裸的。因此，构成一部小说不仅需要作用，而且需要反作用，即某种不一致的东西。这一点与带有比喻和双关语的“细节”相似。正如我在论述情欲反常化的章节中已经讲过的①，色情故事的情节分布就是比喻的展开。例如，薄伽丘把男人和女人的性器官比作杵和研钵。这种比较由整个故事来表现，这就是“细节”。我们在描写“魔鬼和地狱”的小说中看到了同样的情形，不过，这里展开的环节要更为鲜明，因为小说的结尾直接指出民间有这种词语。显而易见，小说就是这种词语的扩展。

许多故事都是双关语的扩展，例如关于名称起源的故事就属于这种类型。我曾亲自从一位老年奥赫塔人那里听到，Охта（奥赫塔）这一名称出自彼得大帝的呼喊：Ох！та！如果名称不提供双关意义的可能，人们就把它拆成并不存在的专有名词。例如Москва（莫斯科）出自 Мос，Ква，Яуза（雅乌扎）出自Я和Уза②（关于莫斯科传说的故事）。

细节远非总是语言材料的拓展。例如，风俗的矛盾也可被加工为细节。士兵口头创作的一个细节（其中就有语言因素的影响）是饶有趣味的：刺刀上的窟窿被称为准星口，这里讲的是年轻士兵的故事，他们抱怨道：“我丢了准星口。”相同的一个细节是根据不冒烟的火（电）编造的，讲的是下级准尉的故事，兵营里抽烟的士兵要他相信此乃“不冒烟的灯”。

虚假不可能性的细节也是建立在矛盾之上的。在“预言”的

---

① 《诗学·情节分布构造程序与一般风格程序的联系》。

② Москва（莫斯科），苏联首都。Яуза（雅乌扎），莫斯科河在城内的最大支流。——译注

条件下，我们会发现人物意图上的矛盾，他们力图逃避预言，同时预言却在虚假不可能性的细节下实现了（俄狄浦斯情结）；通常，令人感到不可能实现的预言实现了，然而是在一语双关的情况下实现的。举几个例子：巫婆向马克白许诺，他不会看到森林之前被战胜，他不会被"妇女所生的人"杀害。在进攻马克白城堡时，士兵们为了隐藏着自己的人数，手里举着树枝，而杀害马克白的凶手不是生出的，而是剖腹产的。在讲述亚历山大的小说里也有这种情形：有人告知亚历山大，说他将在光天化日之下死于坚硬的土地上。他是在用象牙做成的天花板下死于盾牌。莎士比亚那里也有同样的例子，有人预言国王将死于耶路撒冷，结果他死于以耶路撒冷命名的寺院的房间里。

以对比感为基础的情节："父亲同儿子打仗"、"兄弟是自己姐妹的丈夫"（在普希金整理的民歌中，细节复杂化了）以及"丈夫参加妻子的婚礼"的细节。载入希罗多德① 历史的故事中，"神秘莫测的罪犯"细节也是采取这种程序，在这里，我们首先看到的是进退维谷的窘境，然后是摆脱困境的机警出路。属于这类细节的还有出谜和猜谜，或者广而言之，具有解决任务的决心——建立功勋的情节。在晚近的文学中，"假罪犯"——无辜罪犯的细节亨通起来。在这种细节里，我们看到的首先是有可能归罪于无辜，其次是控告，最终是宣告无罪。宣告无罪的实现，有时是假证词对照（在米那耶夫的故事里的苏珊娜类型）的结果，有时则是善良证人干预的结果。

如果我们不知道有结尾，那么也就不会感觉到有情节分布。在勒萨日的《跛足魔鬼》里很容易捉摸到这一点，因为它表现出

---

① 希罗多德（约公元前484—420），希腊历史学家。——译注

来的仿佛是没有情节分布结构的画面。例如，下面就是这部小说的片断：

“我们现在转到这座新楼前，这里有两个单独的房间：一间住着主人，他是一位年长的先生，他一会儿在房间里踱步，一会儿坐在沙发椅上。

——桑布诺说，我认为，他在思虑一件重要的事情。他是一个怎样的人？从他房间里的财产可以断定，他应是西班牙的头等贵族。

——魔鬼回答道，其实，他出身寒微，可是在担任有利可图的职务时变老了；他有四百万财产。由于他对用以敛集这笔财产的手段并非完全心安理得，很快就要在阴间认清自己的行为，所以感到忐忑不安；他想修建一所寺院，自以为在如此行善以后就能心安理得。他已获准修建一所修道院，但是他希望在那里修行的全是品德出众性格淡泊而又十分谦逊的人。选择这样的人是十分困难的。漂亮的太太住在第二个房间；她刚刚用牛奶洗完澡，躺在被窝里。这位娇嫩的女人是神圣的雅各①勋章获得者的遗孀，他给她留下的遗产仅仅是漂亮的名字，然而幸运的是，她有两个朋友，卡斯提尔国王属下的两个谋士，他们共同为她支付房费。

——大学生高声说：哎，哎！我听到喊叫声和抱怨，别是发生了什么不幸？

——魔鬼说：是这么回事。两个年轻的勋章获得者在你看到的灯火辉煌的赌场里赌博；他们为一次赌注而动起手

---

① 雅各：耶稣十二门徒中的四大使徒之一。——译注

来，操起利剑，彼此都受了重伤。年长的已结婚，年轻的是独生子。他们即将死去。一个的妻子和另一个的父亲获知这一悲惨事件，来到出事地点。他们的哭喊声震天动地。"不幸的孩儿"，父亲一边转向再也听不到他的话的儿子，一边说："我劝你多少次叫你不要再赌，我告诫你多少次，你会丢掉性命！我解释过了，这不是我的过错；你竟如此不幸地一命呜呼了。"妻子这边也陷于绝望之中，尽管她的丈夫输掉了她的全部嫁妆，卖掉了她的所有珠宝甚至衣物；然而她得不到安慰。她咒骂纸牌，因为它是这一切的根源，咒骂发明纸牌的人，咒骂赌场和聚赌的人。

上述片断显然不是故事，这不取决于它的长短。从阿斯莫德所叙述的故事截取很小的一幕，却令人感到有结尾。

——"尽管你给我讲的故事非常有趣，但是我之所见却使我不像我所愿意的那样专心听你讲。我看到一所房子里有一位妙龄女子，她坐在一位青年人和一位老人之间，显然，他们在畅饮美酒。当老人拥抱这位年轻太太时，这个女骗子却背着他把自己的手让青年人去吻，大概，这位青年才是她的情人吧。

——恰恰相反，跛足者解释说，青年才是她的丈夫，而老人却是她的情人。这位老人是一位很有地位的先生，他是获得卡拉特拉夫军功勋章的最高骑士。他为这位太太破了产，而她的丈夫却在宫廷担任卑职。她极为热烈地抚爱老人是出于清账的考虑，哄骗他是由于对丈夫的爱。"

这种完整性感觉的产生，是因为我们在这里首先有了虚假的认识，然后揭示了真实情况，也就是模式实现了。

然而，一些相当长的故事却让人感到没有完结，我们觉得它

言犹未尽。这种半拉子故事出现在第十章的结尾。它是从描写带有插入诗的夜间曲开始的。

“我们朗诵几节诗，你们立刻就会听到其他音乐。你们会注视到突然出现在大街上的四个男人。他们向我们的音乐家猛扑过去。音乐家用自己的乐器作为盾牌(不堪一击，被打得粉碎)掩护自己。请看，有两个男舞伴跑过来帮助音乐家，其中之一就是夜间曲的主角。他们极为狂怒地奔向进犯者！但是，进攻者也象他们一样机智勇敢，情愿应付他们。他们的刺剑下火星飞溅。看，夜间曲的保护者之一倒下了，这是创作夜间曲的人；他受了重伤，他的同伴见此情景逃之夭夭。罪魁祸首这一方也得以解脱，所有的音乐家都无影无踪了。留在原地的只有那个不幸的男舞伴，他为夜间曲赔了命。同时请你们注意法官的女儿，她站在百叶窗后，清楚地看到了所发生的一切。这位小姐如此自傲和讲究虚荣，整天幻想着自己如何漂亮，尽管她长相平平。她并未为这一不幸事件而悲痛，她是个冷酷的人，只会幸灾乐祸，愈发骄横自大。

这还不是全部问题之所在。他补充说，请看，大街上还有另一个人，他站在倒在血泊中的人的旁边，为的是给倒下去的人以尽可能的帮助。巡查找到他，并把他投入监狱，长期囚禁，假如他是真正杀人犯，所受待遇也不会比这更糟。

——桑布诺发现，在这个夜晚发生了多少不幸的事啊！”

故事似乎并没有完结。有时给这种“插图”故事添了个我称之为“虚假结尾”的东西。通常用作“虚假结尾”的是对自然风光

或天气的描写，就象靠《讽刺杂志》① 而闻名的圣诞节故事的结尾，只用一句话："寒气凛冽"。在这种场合，我建议读者杜撰譬如说对塞维利亚② 夜色或者"冷漠的天空"的描写，附在勒萨日写的片断之后。

用描写秋天或感叹作为虚假的结尾，是非常典型的。"诸位先生，在这个世界上生活真是寂寞乏味啊！"果戈理在《伊凡·伊凡诺维奇和伊凡·尼基福罗维奇吵架的故事》里就这样写道。

这个新情节是与前面的素材相并列而形成的，故事看起来是结束了。

带有"否定结尾"的故事是十分特殊形式的故事。先来解释这个术语。стол—а、стол—у 单词中的元音 а、у 是词尾，而"词根"стол 是基础。我们看到单数第一格是没有词尾的 стол，但这种以其他格的词尾变化为反衬的没有词尾的现象，我们把它当作格的特征，并称之为"否定形式"（福尔图纳托夫③ 的术语）（按博杜恩·德·库尔特内的术语是"零点结尾"）。这种否定形式经常在小说里遇到，尤其是在莫泊桑的小说里。

例如，母亲去看望寄放在农村受教育的私生子。他已变为粗鲁的农民。母亲在山岗上跑，跌落在河里。儿子对于母亲一无所知，他却用杆子沿着河底去寻找，终于钩住衣服把她拖出水面。小说到此结束。这种小说要以具有"结尾"的普通小说为背景来领会。顺便说说（我说的不是定论，至多是一种意见），福楼拜时代法国的社会小说，广泛地使用未竟行为的程序（《情感教育》）。

---

① 《讽刺杂志》，俄国自由资产阶级杂志，1908—1918 年出版。——译注

② 塞尔维亚，西班牙南部的城市。——译注

③ 福尔图纳托夫（1848—1914 年），俄国语言学家。——译注

一般说来，小说乃是由于拓展而变得复杂的环形和梯形结构的组合。

二

小说形成的特殊程序是对称法。我们拿托尔斯泰用过的素材来分析一下。

为了把对象变成艺术事实，就应该从生活事实中抽取对象。为此首先需要“触动事物”，正象伊凡雷帝“挑选”人物一样，应当从寓于事物的一系列习惯联想中抽取事物，应当拨动事物，正象拨动火中之薪一样。契诃夫的《记事本》中就有这种例子：某人沿着一条胡同，走了不知是十五年，还是三十年，每天都看到这样的招牌：“сиг品种俱全”①，并且每天都在想：“谁需要сиг品种俱全呢？”后来，终于不知怎的取下了招牌，把它挂在墙的侧面，于是他看到的是：“сигар品种俱全”。② 诗人从自己的位置上摘除一切招牌，艺术家永远是挑起事物暴动的祸首。事物抛弃自己的旧名字，以新名字展现新颜，便在诗人那里暴动起来。诗人使用的是多种形象——譬喻、对比。他大概把火叫做红颜色，或者把新的形容词加在旧词上，抑或象波德莱尔③ 那样，说兽尸象卖笑的娼妓一样抬起了腿。诗人以此实现语义学的发展，他把概念从它所寓的意义系列中抽取出来，并借助于词（比喻）把它掺杂到另一个意义系列中去，使我们的耳目为之一新，觉得对象

---

① Сиг，一种淡水鲑鱼。——译注

② Сигар，雪茄烟。——译注

③ 波德莱尔（1821—1867），法国著名诗人。——译注

进入了新的系列。新词象新衣服一样，对象穿着很合身。招牌被摘了下来。这是把对象变成某种感觉到的东西、某种可以成为艺术品素材的东西的方式之一。另一种方式是建造阶梯式。事物藉自身的反映和对照而一分为二、一分为三。

啊呀，你上哪儿去生小苹果？

哦，原来大嫂想出嫁——

罗斯托夫的流浪汉继承典型歌曲的传统，如此唱道：

小苹果从桥那边滚下去，

小卡佳闹着要离开筵席。

在这里我们看到两个完全不吻合的，而从一系列习惯联想中互相派生的概念。

有时候，事物加倍增长或分解开来。亚历山大·勃洛克就把“铁路”(железнодорожная)一词分解为几个词：“令人厌倦的东西(тоска)、道路的(дорожная)，铁的(железная)”。列夫·托尔斯泰作品中的形式化事物，如同音乐一样，既有反常化类型(用不寻常的名称称呼事物)的结构，又有梯形结构的例子。

关于托尔斯泰的反常化，我已论述过。这种程序的一种变型就在于，作家在画面上固定一个细节并着重加以渲染，从而改变了平常的比例。例如，托尔斯泰在描写战斗的画面里，渲染了湿润嘴唇的生动细节。这种把注意力放在细节上的做法，创造了独特的动态。康斯坦丁·列昂节夫在其论托尔斯泰的书中没有理解这种程序。

然而，托尔斯泰最通常的程序是他拒绝认知事物，描述事物如同第一次见到一样，称点缀(《战争与和平》)为一小块绘彩纸板，称圣餐为一小片白面包，或者相信基督教徒责备自己的上帝。我认为，托尔斯泰这一程序的传统来自法国文学，也许来自

伏尔泰的《天真汉》、也许来自对夏多布里昂[①] 笔下野蛮人所建造的法兰西宫的描写。托尔斯泰至少是把瓦格纳的事物"反常化"了。他正是从聪慧农民的观点，也就是从不具习惯联想的人的观点，按照"法兰西野蛮人"的典型来描写事物。然而，这种从乡民的观点描写城市的程序，在古希腊的小说就已经使用了(维谢洛夫斯基)。

列夫·托尔斯泰所制定的第二种程序，即梯形结构的程序，完全是别出心裁的。

我不想哪怕是概要地来谈谈托尔斯泰在创立其与众不同的诗学过程中对这一程序的发展。我现在只满足于举几个例子。年轻的托尔斯泰相当朴素地创立了对称法，特别是为了探讨死的主题，表明这个主题。托尔斯泰认为有必要引伸出三个主题：贵夫人之死，农夫之死和树木之死的主题。我说的是《三死》的故事。这一故事的各个部分是由一定情由联结起来的：农夫是贵夫人的车夫，而树木被农夫截断做了十字架。

在后来的民间抒情诗里，对称法也时有表现。例如，"爱——踏青"这一通常的对称，是由情人们边交谈边踏青的情节表现的。

在《霍尔斯托密尔》中，"人与马"的对称法是由这样一句话维护的："谢尔普霍夫斯基那走遍天涯、又吃又喝的躯体很晚才被埋入地下。无论他的皮肤，还是他的骨头，完全没有用处。"在这个故事里，对称法要素的联系是由下述一点表现的：谢尔普霍夫斯基曾经有一段时候是霍尔斯托密尔的主人。在《两个骠骑兵》中对称法从标题本身中就可看出，并通过细节表现出来：爱

---

① 夏多布里昂(1768—1848)，法国作家。——译注

情、玩牌、对朋友的态度。各个部分联结的情由是当事人的亲属关系。

如果把托尔斯泰的巧妙程序与莫泊桑的程序加以比较的话，那么就可以发现，从对称法来看，法国巨匠似乎忽略了对称的第二要素。当莫泊桑写自己的小说时，他通常似乎在暗示，却又不说出对称的第二要素。这第二个被暗示的要素往往是被他破坏的传统故事手法（例如，他写小说好象没有结尾），或者是通常的、不妨说约定的法国资产阶级生活态度。例如，莫泊桑的许多小说描写了农民之死，描写虽然简单，但却十分"反常化"，其中对市民之死的文学性描写当然是作为比较的尺度的，然而在这部小说中却没有这种描写。有时，这种描写也用作讲故事者的热情评价。从这个观点来看，可以说托尔斯泰比莫泊桑原始得多，他需要的是明显的对称，如《教育的果实》里的厨房和客厅。我认为，这是因为法国文学传统与俄国文学传统相比更具鲜明性的缘故。法国读者比我们的正常观念模糊的读者，能更明显地感受到规范的破坏，或者更容易地看到对称。

我想顺便指出，谈到文学传统，我不认为它是一位作家抄袭另一位作家。我认为作家的传统，是他对文学规范的某种共同方式的依赖，这一方式如同发明者的传统一样，是由他那个时代技术条件的总和构成的。

托尔斯泰对称法较为复杂的情况，就是他的小说里的出场人物彼此对称，或者一群出场人物同另一群人物对称。例如在《战争与和平》里明显地看到这样一些对称：1）拿破仑——库图索夫。2）彼埃尔·别素豪夫——安德来·保尔康斯基以及好象是双方的坐标（尺度）的尼考拉·罗斯托夫。在《安娜·卡列尼娜》里，安娜——伏伦斯基一群与列文——吉娣一群的对称；这两

群人联系的情由是亲属关系。在托尔斯泰那里，这是一种通常的情由，或许也是小说家共有的情由。托尔斯泰自己写道：他使“老保尔康斯基成了出众的年轻人的父亲”(安德来)，“因为描写与小说没有任何关系的人是不合适的。”托尔斯泰几乎没有使用另一种方式，即同一个登场人物参与各种联合的方式(英国小说家惯用的)，除非是在佩特鲁什卡① ——拿破仑的插曲里，作为反常化，他使用了这种方式。总之，《安娜·卡列尼娜》里对称的双方由情由联系得不紧密，以致可以说这一联系的情由仅仅是艺术上的需要。

饶有趣味的是，托尔斯泰使用“亲属关系”已经不是为了说明联系，而是为了阶梯结构。我们看到罗斯托夫家族的二个兄弟和一个姊妹，他们好象代表了一种类型的发展。有时候，例如，在彼恰之死以前的片断里，托尔斯泰对他们进行了比较。尼考拉·罗斯托夫是娜塔莎的庸俗化，她的“粗鲁化”。斯吉邦·奥勃朗斯基揭示安娜·卡列尼娜心灵结构的一个方面，通过安娜以斯吉邦的口音说出的“略微”一词揭示了家庭的联系。斯吉邦是走向妹妹的阶梯。这里并非用亲属关系来说明性格联系，托尔斯泰也不是强迫分别构思出来的主人公在小说里结成眷属。在这里，需要亲属关系是为了建立阶梯。

文学传统中对亲属们的描绘与显示同一性格的折射的必要性全然无关，出生在一个家庭中的兄弟既有高尚的、又有犯罪的，这种传统的描绘程序便表明了这一点。不过，这里有时出现这样的情由：非婚生的(菲尔丁)。

在这里，如同艺术中的永恒规律，一切都是技巧的情由。

---

① 佩特鲁什卡是俄国民间木偶戏中主要登场人物。——译注

三

可以说，短篇小说集是现代长篇的前驱，尽管并未确定它们之间的因果联系，而只是确定了年代先后的事实。

短篇小说集通常要使收入集中的各篇哪怕在形式中联结在一起。这就使每部短篇小说都嵌入一个框架里，作为它的一个部分。这种集子有《五卷书》、《卡里来和笛木乃》、《益世嘉言集》、《鹦鹉故事集》、《七位大臣》、《一千零一夜》、十七世纪格鲁吉亚短篇小说集锦《智慧和谎言》等等。

可以确定短篇小说框架的几个典型，或者更确切地说，确定小说套小说的几种方式。最通常的方式是旨在阻止某种行为实现的叙述体故事小说；例如，《七位大臣》里的大臣们用故事来劝阻皇帝执行儿子的死刑；《一千零一夜》里的山鲁佐德用故事拖延自己死刑的时间；蒙古阿尔扎·巴尔扎（Арджа Барджа）佛教起源故事集里的组成阶梯的木雕群，用一些故事阻止皇帝登基坐位，并且在第二个故事里插入第三、第四个故事，《鹦鹉的故事》中的鹦鹉也是这样，它用故事劝阻想要背叛自己丈夫的妻子，并使事情拖延到丈夫的来到。《一千零一夜》里也是根据这种延缓的办法，创造出一集集的故事来，这是面临死刑的故事。

小说套小说的第二种方式，可以认为是用故事进行争辩，用故事来证明某种思想，并且故事还可以用来反驳故事。我们对于这种方式感兴趣的是，它可以向其他展开的素材扩展。例如，插入一些诗和格言。

这种程序即行文程序、素材的大量堆砌，致使不能把这种联结各部分的方式应用到口头传统中去，指出这一点是非常重要

的。部分间的联结如此徒有其表，可以发现这种联系的只有读者，而不是听众。在所谓民间创作，即只是处于萌芽时期的匿名创作和个人无意识创作中，才可以看到小说联结方式的拟定。长篇小说从它产生的那天起，甚至在它产生之日以前，就倾向于成书。

在欧洲文学里老早就出现了短篇小说集，这是由某一种起着框架作用的小说装配成的完整集子。

由东方经阿拉伯人和犹太人传来的东方渊源的文集，把许多外国故事带到欧洲人的日常生活中来，毫无疑问，在欧洲也有许多与它们相似的当地故事。

与此同时也创立了欧洲式的框架，即带有为叙述而叙述情由的框架。

我谈谈《十日谈》。

《十日谈》及其后继者同欧洲十八——十九世纪长篇小说非常明显的区别在于，文集的各个情节彼此不是由登场人物的统一体联结起来的。不仅如此。我们在这里还没有看到登场人物，全部注意力的目标在于行为，而行为者仅仅是使情节分布的形式表现成为可能的一张纸牌。

现在我暂且假定说，这个过程极其漫长，早在勒萨日的《吉尔·布拉斯》中，主人公如此缺乏性格，以致令批评家认为描写中间人物正是作者的任务。这是不正确的。吉尔·布拉斯完全不是人，而是一条缝合小说情节的线——这是一条苍白无力的线。

在《坎特伯雷故事集》里，行为和行为者的联系要紧密得多。

在描写骗子活动的小说里，框架被广泛使用。

在塞万提斯、勒萨日、菲尔丁的创作里，这一程序的命运非常有趣，并且通过斯泰伦（Стерн）在新欧洲小说中折射出来。

《卡马尔—爱司—热马王子和布湖公主的故事》的结构是非常奇特的。这个故事从第一百七十夜一直讲到第二百四十九夜。它分为几个故事：一、卡马尔—爱司赫—热扎马王子（热马的儿子）与魔鬼帮凶的故事。它的结构非常复杂，结尾是一对恋人的婚礼，而且布塔尔女皇抛弃了自己的父亲。二、爱尔—阿姆特察和爱尔—阿沙特两个王子的故事。它与第一个故事的联系，仅仅在于王子们是卡马尔皇帝的两个妻子的儿子。皇帝想惩罚他们，而他们则逃避皇帝并经历了各种奇遇。爱尔—阿沙特钟情于马尔卡列哈公主，成了她的马木留克兵① 一样的奴隶。他经历了一件又一件的奇遇，一直未能跳出同一个魔术师的手心。后来他们团结起来。由于这种情况，悔过并皈依伊斯兰教的魔术师给他们讲述了《列哈麦哈和罗阿马》的故事。这一故事非常复杂并且丝毫也未被两兄弟的故事所打断。"听完这一故事，王子们甚为惊讶。"就在这之前，马尔卡列哈公主的军队来了，她要求归还从她那里掠去的没有胡须的马木留克兵。后来爱尔—伽列尔皇帝、布塔尔女皇父亲、爱尔—阿姆特察母亲的军队来了。随后，寻找自己孩子的卡马尔第三支军队来了，因为卡马尔知道孩子们是无辜的。最后，沙赫—热马皇帝的军队也来了，我们已经完全忘记了他，可是他也出现在儿子的后面。几个故事就用这种人为方式贯穿起来。

饶有趣味的是，诸如民间悲剧《马克西米利亚皇帝》的情节分布是怎样展开的。情节分布非常简单：同维纳斯结婚的马克西米利安皇帝的儿子，不愿崇拜伊斯兰教，因此死于父手。而父亲本人由于受到死神的打击，与自己的宫殿同归于尽。后来，这

① 马木留克兵：埃及和中世纪的近卫兵。——译注

一本文(Текст)被当作剧本接受下来；这段本文以外的展开情节，利用种种情由，加进本文的不同地方中来。例如，有民间戏剧《小舟》和另外一部《匪帮》，它们有时毫无任何情由而插入马克西米利安皇帝的戏剧中，就象《堂吉诃德》的田园诗般的场景或者《一千零一夜》里的宗教诗歌一样。它们有时——我想这是较晚的现象——凭着不驯服的阿道尔夫离开父亲并加入匪帮为情由插了进来。《阿尼卡和死神》的片断插入本文比较早。这可能发生在最初散落于乡村、我们可能为了简易起见而错误地称之为原始的本文之中。滑稽可笑的葬礼的片断插入本文就晚得多了，这一片断在这出滑稽剧外同样是有名的。许多时候，新的片断，尤其是口头玩艺儿，即由装聋作哑为情由的匿名作品的堆砌，竟如此蓬勃地发展起来，以致完全离开了马克西米利安。他只不过成了滑稽剧开场的借口而已。这里从原初的马克西米利安皇帝(或许近似于南俄学派剧)，到由破坏双关语并完全按照另一种原则发展起来的后期本文的道路，并不比杰尔查文到安德烈·别雷的道路短。顺便说一句，有时杰尔查文的诗也成了戏剧本文。马克西米利皇帝本文里的情节发展程序的变化史大致就是这样。对于每部作品来说，本文都发生变化，并根据当地素材得到了发展。

四

我已经说过，如果我们拿任何一种类型的奇闻小说来说，都可看到，它是一种完整的东西。例如，如果说素材提供了使人摆脱困境的成功答案，那么我们也就看到说明主人公陷入困境的情由，看到它的答案和一定的解决。具有“狡诈”内容的故事的

结构一般也是这样的。例如，犯罪后发现被剪掉一绺头发的人，剪掉了自己所有同伙的一绺头发用以自救；有白粉标记的房屋的同类故事也是这样（一千零一夜，安徒生）。在这里我们看见确定而完整的情节分布环，它有时为描绘所铺陈，有时又为评述所展开，但它本身却是一种发挥积极作用的东西。正如我在以前短评中所说的那样，若干这样的小说能构成比较复杂的结构，成为插入一种框架的东西，可以说组合成一个情节分布联合体。

然而，另一个更为广泛流传的情节分布结构程序，就是穿连程序。从这种构成方式来看，一种完整的情节小说形成于另一种完整的情节小说之后，它们由人物的统一联结起来。具有主人公提出任务的普通类型的复杂故事，就是通过穿连办法构成的。通过一个故事知晓另一个故事的情节，用的就是穿连的办法。结果就成了由两个或者甚至四个故事组成的故事。并且我们立刻就能确定两类穿连办法。一种类型中的主人公是中立的，他屡遭惊险变故，但他对于变故的发生是无辜的，这种现象在惊险小说里屡见不鲜，小说中海盗们相互偷走少女或小伙子，而这些海盗船无论如何也不能进入指定的地点，所以总是在经受着种种惊险变故。在另一些结构中，我们已经看到把行为和行为者联系起来，试图说明惊险变故的理由。奥德修斯的惊险变故是有情由的，然而完全是外在的，是不给主人公以喘息之机的上帝的愤怒。奥德修斯的阿拉伯兄弟洗巴普—莫列霍特对于他所经历的许多奇遇已经作出恰如其份的解释：他酷爱游历，因此他七次登程，人们把他同时代旅行者的全部民间创作都系在他的命运上。

阿普列尤斯的《金驴记》中，鲁修斯的好奇心就是穿连的情由，因为他窃听和窥探一切。顺便指出，《金驴记》是两种程序即

框架和穿连程序的组合。用穿连的办法，插入了与皮囊搏斗的片断、变幻的故事、海盗的惊险变故、暗楼上驴子的趣谈等等；用框架的办法，引伸出女巫的故事，著名的《阿穆尔和普绪喀》故事以及许多短篇小说。用穿连方式构成的作品中的组成部分，我们常常感觉到它们有独立的生命力。例如，在《金驴记》中，在描写隐匿于暗楼并按影子识出的驴子的片断之后，接着指出某一俗语由此而来，也就是说，小说是听众完全或者基本上熟悉的。

然而，游历，特别是寻找地点的游历，早已成为穿连的人人皆知的情由。最古老的西班牙Picaresco① 小说《托梅斯河上的小拉撒路》具有这种结构，它描写的是寻找地点因而碰到各种奇遇的小男孩。应当指出，《小拉撒路》的一些片断，它的某些句子成了西班牙市场的俏皮话；我认为，这些片断和句子在小说写成之前已经流行于西班牙市场了。小说的结尾很奇特，以荒诞无稽、变幻无穷的奇闻逸事作结，这是相当普通的现象，因为正在形成的思想在小说第二部分中很不够用，所以第二部分往往要在全新的原则上建立起来：塞万提斯的《堂吉诃德》和斯威夫特的《格利佛游记》就是这样。

有时，我们遇到穿连程序不是运用在情节分布的素材上。塞万提斯的《玻璃硕士》描写的是一位来自民间，后来由于喝了爱情迷魂汤而神魂颠倒的学者，在这部短篇小说里，整段整段地插入，或者确切些说，融入了狂人的箴言。

“他对木偶剧院主人们评价不好，称他们为无所事事的人，因为他们亵渎了，并在自己的表演中嘲弄了笃信宗教者心目中的圣物。他们把旧约和新约全书的圣像装进麻袋并

① 西班牙语，指描写流浪汉的小说。——译注

安坐在麻袋上，以便在小酒馆、小饭馆里吃吃喝喝。维特里耶拉表示惊讶，有权势的人们竟并不禁止这种表演，也不把他们驱逐出国境。

有一天，一位公爵打扮的演员走过，维特里耶拉看了他一眼，说道：

——记得，我看见他在舞台上，脸上涂脂抹粉，身穿翻面皮袄，而在生活中每一步都以贵族的荣誉赌咒发誓。

——这究竟是怎么回事？有人提出异议，难道有许多出身显贵甚至名门的演员。

——这是对的，维特里耶拉回答说，尽管剧院完全不需要显贵出身的，但是却要求演员敏捷灵活、举止文雅和有雄辩口才。应当说，他们汗流浃背地用自己孜孜不倦的劳动和强记博闻挣得面包。他们不得不从一个地方跑到另一个地方，从一个市井走到另一个市井，力图使广大观众开心；因为个人的温饱仰仗于观众，所以需要投其所好。他们不必偷偷地欺骗任何人，而是把自己的表演搬到广场上来，在这里，人们可以观看和议论他们的表演。他们竭尽全力来表现作者的意图。演员不得不去大量赚钱，为的是在年底不使债主依仗法庭罚他的款。尽管如此，演员还是国家所必需的，正如丛树林、林荫路、绚丽多彩的风景画以及一切使人赏心悦目的东西一样。

维特里耶拉赞同自己好朋友的意见，说一个向女演员献殷勤的人，立刻会向几多妇女献殷勤：向皇后、仙女、女神、洗碗碟的女工、牧女，甚至经常向侍童或仆役献殷勤，因为女演员必须扮演所有这些角色。”

这些箴言并没有使小说产生效果。在小说的尾声，硕士正

在康复。然而，这是艺术中的一种极为寻常的现象；而且决不因终止其存在的理由而有所改变，硕士正在继续着自己的箴言并康复起来，——他关于宫廷的演说和以前的箴言同属一个类型。

例如，在托尔斯泰的《霍尔斯托密尔》里，从马的角度继续对生活作独特描写的，在马死后已是作者本人了，而在安德烈·别雷的《柯吉克·列达耶夫》中，由稚子的知觉世界表现出来的双关语结构，在其发展中运用的是显然为稚子所不知的素材。

我现在回到主题上来。总而言之，在小说发展史中，无论框架程序，还是穿连程序，都是向日益稠密地把点缀性素材插入长篇小说本身之中的方向发展的。这可以在《堂吉诃德》这个家喻户晓的素材中非常清楚地看到。

译者：方　珊

校者：董　友

译自：Развертывание сюжета. прага, 1921.

论悲剧和悲剧性

鲍里斯·埃亨巴乌姆

俄国的悲剧至今仍是个悬而未决的课题。但看来，我们正在越来越接近它。我们似乎感到，不远的将来不属于小说和抒情诗，而属于戏剧。隐私性的、“家庭性的”形式已失去市场。现在需要的是大规模的形式、高亢的声音和铿锵有力的语言。悲剧暂且栖身于电影，成了“冒险猎奇”。复杂的情节分布模式在沉默无言的观众面前默默地展开。但那一天终会到来，就连这位沉默不语的观众也要求发言。一些重要的迹象表明，俄国的未来悲剧所依靠的，将不再是易卜生，因为他在我国突然成了一个外人，甚至也不是莎士比亚，因为他被我们的旧剧院过分规范化了，而是具有席勒或十七世纪法国人的精神高尚的古典悲剧。克服关于“伪古典式”悲剧的学院派观念的途径已经显示出来。但虚假的是这些观念，而不是悲剧。

我们对因循守旧的喜爱有时竟达到了令人吃惊的地步，总是兴致勃勃地重复同一样东西。规范化在任何地方也没有象在文学史中具有这样强大的抵抗力。在这里，它常常达到令人着魔的程度。同一个僵死的模式可以存在一、二百年，直到某一位狂怒的新闻记者将其动摇为止。布瓦洛早在十八世纪就说过："瞧，马莱伯[①]又来了。"——于是所有的文学史家便全都屈服于这一公式，他们无情地摒弃十七世纪法国其他所有的抒情诗人。

其中便有泰奥菲尔(Теофиль)和圣一阿曼(Сент-Аман)这样有名的诗人。这两位诗人的名字,在我国无人知晓,而马莱伯的名字人人皆知,恐怕连一些中学生都知道。要不是勇敢而又好发奇论的泰奥菲尔·戈蒂耶(Теофиль Готье)[2],在其著作«Les grotesques»[3](1841)中,描述了这两位诗人的绝妙肖像,恐怕连法国人也不知道他们俩,而还会象以前那样,以为一句"马莱伯来了",便会使其它一切诗篇都黯然失色。

让我们还是回到悲剧上来吧。近来抒情诗显示了这样一种征象,即它正逐渐变为一种崇高风格的独白和高亢的颂歌。与安娜·阿赫玛托娃及其流派的温情的室内风格并存的是曼捷尔施塔姆的《淮德拉》及其颂歌的高亢音调,在他的诗中"亢音长度是唯一的尺度",他的诗显示出了一条通向崇高悲剧的道路。与象征派过分修饰和呆滞僵化的诗对立的是马雅可夫斯基的布尔列斯克风格,[4] 从中显示了一条通向俄国舞台还未曾有过的喜剧的道路。事实上,我们是不是得以新的形式重复十七世纪法国抒情诗和戏剧所曾体验过的一切呢?是不是该创造一种崇高的、标准的悲剧和喜剧——布尔列斯克——呢?

所有这些预言和问题都是为了使我们有权谈论悲剧和席勒而提出来的。读者喜欢找出理由,哪怕这理由是奇论也罢。我对不对——连我也不知道。但现在已经清楚了,为什么我想谈

---

① 马莱伯,即弗朗索瓦·德·马莱伯(1555—1628),法国诗人,被人称作"波旁王朝的官方诗人。"——译注

② 泰奥菲尔·戈蒂耶(1811—1872),法国作家、诗人。——译注

③ 法语:《论怪诞》。

④ 布尔列斯克(Бурлеск)指作风故意与情节不相符的幽默诗、剧本等作品,例如用庄严辞句描写滑稽场面等。法文为burlesque。

的正是这一点。

艺术中悲剧性的问题是一个最复杂的问题。当然，对这个问题尽可以高谈阔论一番，但这一现象的艺术涵义不会因此而变得明确起来。把观众召集到剧场里，通宵达旦地给他们扮演各种角色，为的就是使他们感到恐惧和怜悯，这难道不是很可笑，很野蛮吗?生活中这样的情感不是已经够多了吗?到剧场流泪难道不是最低廉的一种泪水吗?艺术为什么需要这种眼泪呢?难道仅仅是为了那些在生活中不会怜悯人的观众吗？艺术的作用难道仅仅是对生来的缺陷靠人工的途径作生理弥补吗?

诸如此类的问题在创造悲剧形式时纷纷涌现。席勒对于这些问题思考了许多，也写了许多。艺术的目的对他来说是一种特殊类型的享受。但描写人的痛苦和死亡的悲剧，究竟能给人以一种什么样的享受呢?此外，痛苦的激情难道是不必要的吗?席勒曾在康德美学中寻找答案。但是，从哲学到具体艺术之间还有一条漫长的路，而哲学中关于适用的和必要的，合目的性的和不合目的性的议论，对于艺术却无多大帮助。席勒所提出的悲剧定义，几乎是对亚里士多德的重复，但他的定义中有一句话倒是很有意思："其目的在于享受怜悯的艺术才可以叫做悲剧。"这里没提恐惧，并且也不单纯是怜悯，而是享受怜悯。这不是自相矛盾吗?是不是文字游戏呢?

人类的一切情感，正象一切思想、一切观念一样，都可以成为艺术结构的素材。悲剧中的痛苦应当是强有力的——席勒特别关心的是痛苦的印象不要因为使主人公遭难的恶人以简单的方式出场而被削弱（《强盗》中的弗兰茨就遭到席勒本人的指责)。然而，席勒又指出，不应使痛苦达到实际亢奋的程度，因为那样的话，情感方面就会开始占上风，而怜悯便会达到令人不

快的、沉重的情感的程度。悲剧中的情感因素应被“纳入其固有的限度之内”。这就是说，的确这里的问题不单纯是怜悯感，而是怜悯感的享受。但是应不应该为取消表面上的矛盾而作一个补充呢?所享受的不是怜悯本身，而是怜悯藉以出现在悲剧观众心中的那种形式。倘若说，悲剧艺术用作结构素材的那种痛苦应当有此种形式，它所唤起的怜悯能给人以艺术快感，这种说法是否正确呢?

席勒的思想显然是这样的（他在《论悲剧艺术》一文中写道）：“悲剧所生的痛苦与其说是其内容的结果，不如说是成功地应用悲剧形式的结果，这样的悲剧才是最完美的。”·此外，还有：“艺术家的真正秘密在于用形式消灭内容。排斥内容和支配内容的艺术愈是成功，内容本身也就愈宏伟、诱人和动人；艺术家及其行为也就愈引人注目，或者说观众就愈为之倾倒。”（《论素朴的诗与感伤的诗》）换句话说，要这样与怜悯感相嬉戏，使之同时又不存在。这又是奇谈怪论吗?又是文字游戏吗?

不。艺术永远是这样的。一个涕哭不已的悲剧观众是对艺术家的可怕的判决。对艺术家来说，重要的是善于唤起观众心中的特殊形式的怜悯感；对观众而言，只有这样怜悯才能成为其艺术享受的素材。

观众将会欣喜而又满意地注意这种情感的发展，并关心假如他真的体验到这种情感会怎么样。死在戏台上的主人公的最后一声叹息，在观众中唤起的便不再是眼泪，而是掌声。“艺术的成功”永远是一场骗局：观众要求的好象是怜悯，可实际上，艺术家引导他达到的却是享受；观众被请来接受“内容”，而事实上，内容却被形式“消灭了”。（正是消灭了，而不是象教科书喜欢说的那样达到“和谐”!）观众开始关注与其说是主人公的痛苦本

身，不如说是痛苦发展和结构的过程和理由的说明，这时怜悯便不再是观众个人心灵的感受和情感，而只是同望远镜一起拿在手里的一种普遍观念。观众不再是这种情感的所有者，而只是为了别的目的暂时利用一下它的承租人。对于观众来说，重要的是要看到悲剧善于唤起怜悯感，在这一形式中，怜悯感对他便成为一种新的、与真实情感不相似的情感。因此，他期待于艺术家的并不是这一情感本身，而是用以唤起这种情感的一些特殊程序。这些程序越精巧、独特，艺术感染力也就越强烈；程序越隐蔽，骗局也就越成功，这就是艺术的成功："L'art est de cacher l'art"。[①] 用列夫·托尔斯泰的话来说，艺术即"无穷组合的迷宫。"怜悯就是进入悲剧这座迷宫的入口，而完全不是阿里阿德涅线团。[②]〈……〉

〈……〉不知为什么我们非常喜爱"心理"和"性格描写"。我们天真地以为，艺术家写作就是为了"描绘"心理或是性格。我们绞尽脑汁地思索着关于哈姆雷特的一个问题，即莎士比亚"是否想"在他身上表现一种迟钝性格或者别的什么东西呢？可事实上，艺术家根本没有表现诸如此类的任何东西，因为心理学问题并没有完全占据他的头脑，况且我们也不是为此而观看《哈姆雷特》的，而那些乏味的书籍和论文却在教我们为了研究心理学才看剧。我们是因循守旧的，因为我们感到的是一个样，而说的却是另一样。在索福克勒斯的悲剧里没有任何心理描写，当时人们连想都没想到这一点。如果席勒感兴趣的是华伦斯坦的历史

① 法语：艺术就是把艺术隐藏起来。

② 阿里阿德涅，希腊神话中克里特王的女儿。她用小线团帮助雅典英雄忒修斯逃出迷宫。"阿里阿德涅线团"，现在常用来比喻解决问题的办法。——译注

个性本身，他就无论如何也创作不出悲剧来：心理学也无济于事，因为不存在悲剧形式的品质(Qualification zur Tragödie)。只有当他发现，希腊悲剧里有了理想的假面具时，写作才上了正轨："在悲剧中描写这种性格要顺手得多，这种性格展开得较快，其特征也较为一贯和稳定。"于是乎历史人物华伦斯坦便蒙上了悲剧的假面具，围绕他则出现了一大批其他假面具.

应该使主人公勇敢些，历史上有据可查。应该使他受苦，席勒把主人公置于敌人、朋友和家庭的包围之中。应该叫他死去，这才是主要问题。整个悲剧应当是对死亡的原因说明。

悲剧应当用怜悯激发享受。如果主人公的死仅仅由于个人的过错，那么他的死便成了罪有应得，这样一来便使得怜悯和享受都削弱了："残忍的"观众要求(并且他是对的)无辜的牺牲。莎士比亚被迫让李尔王成为老乞丐，并求助于天降暴雨，好让观众忘记李尔王昏聩的决定。不然的话，"主人公本身过失"的可笑会立刻把悲剧变为喜剧。然而，写悲剧要是任何过失都不写，便会回到古人当作理由而极便于使用的古代的天命那里去。席勒尝试了另外一种办法：使华伦斯坦只在舞台上他周围那些人的眼里才是有罪的，使观众对他的背叛没有任何责难，同时又使其成为悲剧冲突的动机。正象卡尔·维吉尔早在论《华伦斯坦》一书中所指出的那样，席勒在自己谬误中是合理的(«Das Recht des Helden in seinem Unrecht»)。后来席勒对这一点也开始不满：为了在外部情势(Zwang der Umstände)凑合的基础上建构悲剧而不得不赋予其以古典的形式(《墨西拿的新娘》)。

〈……〉为使悲剧情节分布充分展开，为"用形式消灭内容"和使怜悯成为成功地运用悲剧形式的结果，就应该延宕和阻滞悲剧，用席勒本人的话来说，就应该"拖延对情感的折磨"。延宕

和阻滞程序（诗歌艺术的一般法则）可以是各种各样的，然而它们应当是合情合理的，同时尽可能又是隐蔽的，以便"欺骗"观众。在《强盗》中，这种拖延是通过各种外部阴谋——弗兰茨的信、卡尔·阿玛丽亚的没有发现等等——的手法来达到的。这些程序是很幼稚的，席勒成熟后也竭力避免再采用这些程序。在《华伦斯坦》中，他的作法就不同了，一部分是在模仿莎士比亚：拖延程序被引向内部——深入到华伦斯坦的个性之中，并且似乎被他的心理活动掩盖了。华伦斯坦正象哈姆雷特一样，变成了迟钝的人，只知用"时机未到"来回答将军们对自己的催逼。程序是隐蔽的，因而观众也就被"欺骗"了，而在这一骗局中，就包含着艺术的成功："L'art est de Cacher l'art"。观众以为，正是因为他们面前的这个人的性格才使悲剧被延宕了。

实际上，悲剧之所以被延宕并不是因为席勒需要研究性格的心理，而恰恰相反，是因为华伦斯坦在拖延，是因为应当拖延悲剧，而将这一拖延本身隐蔽起来。《哈姆雷特》里的情形与此相同。无怪乎对哈姆雷特这个个性的解释会是直接对立的，而且每种解释都有各自的正确性，因为它们犯了同样的错误。无论是哈姆雷特，还是华伦斯坦，都为研究悲剧形式提供了两种必不可少的观点，一是动力，一是阻滞力。代替按照情节分布模式向前运动的，是某种酷似舞蹈的有复杂动作的东西。从心理学观点来看，这几乎就是矛盾。大卫·施特劳斯在谈到《华伦斯坦》时说："他同时既是麦克白斯，又是哈姆雷特。"席勒的对手奥托·路德维希（Отто Людвиг）正是为此才嘲笑道："他的话象麦克白和柯里奥拉。而他的行动，或者更确切些说，他的无所作为，却象哈姆雷特。他的行动实在是哈姆雷特式的：一个人本该作某事但却不作，最终迫于惩罚的威胁而作了。"这完全正确，

因为心理活动只是一种理由的证明：主人公只是看上去象是有完整的个性，但事实上，他只是个假面具。

莎士比亚把父亲的幽灵引入悲剧，并使哈姆雷特成为哲学家，以此作为运动和拖延的理由。席勒使华伦斯坦几乎成为违背自己意志的叛徒，以促使悲剧展开，并且采用了占星术的因素来解释拖延。采用这种方式就做到了“巧妙地引导动作”的目的，这里所谓巧妙，意为观众的怜悯不是事件本身的结果，而是事件的凑合和交错的结果，同时这些程序的机制被深深地隐藏在素材之中。怜悯变成形式的直观，而非形式的“体验”，也不是形式的“激情”。

最后还要谈一点。话剧形式的特点在于，讲故事的人作为洞悉事件进程的“媒介者”退居幕后，戏剧仿佛自动地展开和安排。观众虽处在观看者的地位，却比每一单个角色知道得还要多。席勒利用了这一特点，在两个方面发展了悲剧：华伦斯坦和皮柯洛米尼。玩弄观众的这一特权的演出在不断进行：刚刚看出通向牧场的道路，剧情却突然离题了，致使观众一度陷入困惑莫解或猜测状态，为的是后来加倍地享受作为知晓全部事件的旁观者的快感。这种二重性有可能使悲剧的各个因素充满特殊的紧张性，这时主人公的话对于观众比对于讲话的人更意味深长，这是一种比喻的程序，它有时具有悲剧嘲弄的性质。

华伦斯坦临死前对戈尔东说：

> 晚安，戈尔东，
> 我想，我将长眠不醒；
> 这些日子我忧思重重，——
> 因此请你不要过早把我叫醒。

观众知道，华伦斯坦马上就要死了，因此在这句话里听出了

别的意思。观众几乎是阴谋的同谋者：艺术的成功在于，观众宁静地坐在沙发上，并用望远镜观看着，享受着怜悯的情感。这是因为形式消灭了内容。怜悯在此被用作一种感受的形式。它取自心灵，又显现给观众，观众则透过它去观察艺术组合的迷宫。

译者：方　珊

译自：Из истории советской
Эстетической мысли 1917—1932.
Сборник материалов.
М.，"Искусство"，1980.

诗歌中词的意义

尤里·梯尼亚诺夫

一

词没有一个确定的意义。它是变色龙，其中每一次所产生的不仅是不同的意味，而且有时是不同的色泽。

实际上，“词”的抽象体就象一只杯子，每次都重新按照它所纳入的词汇结构以及每种言语的自发力量所具有的功能而被装满。词仿佛是这些不同词汇结构和功能结构的横剖面。

在确定词的不同方面时，二元论是很常见的。保罗（Пауль）的“习惯意义”① 和“随机意义”②，波捷勃尼亚的“意义”和“定义”，——问题的这些提法都来源于句外之词和句中之词的二元论。在B·埃德曼（Эрдманн）那里，“Sachvorstellung”③ 和“Bedeutungsvorstellung”④ 的对立具有同样性质，其中前者相当于句中之词的意义，后者相当于孤立的词的意义。

句子之外的词是不存在的。孤立的词完全不是存在于句子之外的条件下来与句中之词相比较，它不过是处于其它的条件

① 使用上的（平常的）意义。

② 在特殊情况下的意义。

③ 德语：物的指表。

④ 德语：意义的指表。

中罢了。在读一个孤立的“辞典”的词时，我们并非会得到一个“一般的词”，一个纯词汇学意义上的词，而仅仅得到一个与上下文要求的条件相比较的、处于新条件下的词。正因为如此，那种对“词”进行语义学实验，即读出孤立的词以激起听众的一系列联想的实验，——纯系对一堆无用材料进行的实验，其结果也不能推而广之。

前述的二元论术语，应当以另外的方法使用。我们在分析一系列词的使用时，可以碰到词汇范畴的统一现象。

举土地一“词”为例：

土地
- 1、地球和火星；土地与天空(tellus)。
- 2、在土地里埋入某种物体；黑土地(humus)。
- 3、跌落在土地上(Boden)。
- 4、祖国的土地(Land)。

在这里，我们看到的显然是一个“词”由于不同的使用而获得不同的意义。即便如此，如果我们在谈论一个落在火星Boden[①]上的火星人时，说他“跌落在土地上”的话，我们会觉得非常别扭，尽管“跌落在土地上”这一组合体中的“土地”与前述各组合体中的“土地”一词在意义上看起来相差很远。同样，在谈论火星的土壤时说“灰色的土地”，也会觉得别扭。

这里的问题在哪里？是什么原因使我们把如此多样用法中的词认为是统一的？是什么原因使我们每次都将它当作同一的词来看待呢？就是因为存在词汇统一的范畴。这种存在，我们名之为意义的基本特征。

为什么我们不能在这种情况下说火星人落在了土地上？为

① 表面。

什么这种用词法不对？因为，当谈论火星人时，我们总是在一定的词汇范围中运动：

土地
- 土地和火星
- 黑色土地
- 跌落在土地上
- 祖国的土地

在谈论火星人时，我们在各种用词法里都是从第一种意义出发的。甚至在已经不是这种意义的地方，我们也把它掺杂了进去，即便是在这种情况下，我们仍是在这种词汇范围中活动。

这样一种词汇范围之所以成为可能，是因为"土地"一词总是被理解为统一的；尽管这个词虽然每次都是由复杂的语义陪音，即语义次要特征组成（这些特征由该用词法和该词汇范畴的特点所决定），但总是有其基本特征的。

词汇范畴的统一（换言之，即意义的基本特征的存在）有力地影响着一定用词法的可行性。

A·屠格涅夫在给维亚泽姆斯基（Вяземскии）公爵的信中指出："你总是把 противники 写成 поборники[①]，而它们是完全相反的，因为поборать〔这是与第二个词同根的动词——校注〕意味着：促进、帮助、协助（请看一切赞颂都是向着我们神命的拥护者和捍卫者）"。维亚泽姆斯基回答屠格涅夫说："诚然，你指出我对поборник一词使用不当，此话言之有理；但在语言的意义上这个词意味着我想表达的意思……。至于你说побо-

---

① 这里，屠格涅夫批评维亚泽姆斯基把"反对者（противник）写成了"捍卫者"（поборник）。而维亚泽姆斯基以科学院辞典对后一个词双重意义的解释为理由，替自己的用词法辩解。从他的辩解看出，他使用的поборник是"战斗者"之义（而非"捍卫者"），与"反对者"一词不矛盾，但也不尽相同。

pamb意味着协助，那就错了。请看科学院的辞典，那里有'战胜（谁）'和'（为谁）而战斗'：'战胜以色列的敌人'（马卡比[1]）。这样看来，你说得有理，而我也并非全错。说实在的，противник是我不太喜欢的词，但没有办法，对此我也无能为力。"

这样，维亚泽姆斯基用поборник一词代替了противник一词，并且是在完全相反的意义上使用它。与此同时，维亚泽姆斯基认为，"在语言的意义上"这个词"意味着他想表达的意思"，而反对者一词却令他讨厌。这是如何发生的呢？

造成这一点有两个原因：在维亚泽姆斯基那里，同时在两种意义上与противный一词相联系：

$$\text{противный}\begin{cases}\text{aclversaire②}\\\text{rebutant③}\end{cases}$$

而这之所以能够发生，是因为在противный这个词中意识到了词汇统一范畴（基本特征）的存在：противный一词被意识为统一的词汇学意义的词。（在这里，假如没有统一范畴，假如这一范畴已解体并形成两个基本特征的话，那么，维亚泽姆斯基就不难把"反对者"一词与противный一词的意义之一联系起来。）

但是，为什么维亚泽姆斯基使用поборник一词代替 противник一词呢？поборник 一词同 поборать 一词的两个意义相联系，他本人也承认这一点了吗？问题在于，维亚泽姆斯基所活动于其中的那个词汇范围，并没有与"相反的"一词的第二意

---

① 马卡比：犹太人神官氏族，是纪元前142年—40年间犹太奴隶制国家的统治王朝。——译注

② 法语词：对立者、敌对者。

③ 法语词：令人讨厌。

义相联系，因而容易与побороть一词的任何意义发生联系。词汇范围是由许多条件组成的，其中包括一定的激情色彩。这类特殊色彩由于和противный一词的第二意义〔即"令人讨厌的意义。——校注〕相联系，便破坏了维亚泽姆斯基所活动的那个范围里的色彩（在此是雄辩的、高雅的色彩），而побороть一词的色彩则与他完全吻合。我们把这种色彩归入次要特征。

这样看来，前述"反对者"一词在使用上的不灵活性是基于基本特征的存在，前述用词法的选择则是依赖于次要特征。

基本特征既可一分为二，也可以进一步增生，词汇统一范畴可以被破坏。

举个例子：

"大自然和狩猎"（杂志的名称）。

"尽管 他 天性善良，但对学问却无半点爱好"。[①]

没有任何原因迫使我们把两个句子中的природа〔大自然、天性〕和охота〔狩猎、爱好〕当作同一的、相应的词。这里没有词汇统一范畴，所以在这两个句子里，这两个词分属于完全不同的词汇范围。

这样一来，有一些简明的统一路线，由于这些路线，词就被认为是统一的，而不管它的随机变化如何，二元论可以被视为对意义诸特征的基本划分，它划分出两个基本等级——意义的基本特征和次要特征。

这里要预先说明的是："基本特征概念与词的实质部分概念的吻合，不同于次要特征概念与形式概念的吻合。在Летает

---

① 这里的"大自然"和"天性"，"狩猎"和"爱好"在俄语原文中各以相同的词形表达，前者为природа，后者为охота。——译注

一词的基本特征中，既包含词的实质描述，又包括词的形式描述。在“人——这是个令人自豪的称呼”和“人，即一杯茶”这两个句子中，词的形式方面与实质方面相同，而基本特征却不同。

“次要特征”有许多例子。

我们以“人”一词的几种用法为例：

1.“人！……这是……自豪的称呼。人是什么？……这不是你，不是我，也不是他们……不！——这是你、我、他们……”（M·高尔基）。

2.高高在上他也不会忘记
一个最神圣的称呼：人（茹可夫斯基）。

3.是的，他曾作为一个人而活着；在整个地球上
我无法找到这样的人（莎士比亚）。

4.不是地位使人增光，而是人使地位生色。

5.年轻人在商店的橱窗旁停下来。

6.“年轻人”（称呼语）。

7.“后来，这个彼得长大了一点，并且为了自己的教育和学习，他经常要听取剧团成员的意见，团员们最常说的词是‘人’，这时彼得便得到了‘人’的诨号。剧团中有一半人是德国人，在这些德国人当中也象在其他民族当中那样，所谓的‘人’是被当作骂人的词来使用的——至少，是作为侮辱性的词来使用的”（奥格·马杰伦格《来自马戏团的人》）。

8.《来自饭店的人》（标题）。

9.人——时代的前额①

---

① 在俄语中，人是человек，把词拆开，就成为чело、век，即前额和时代两个词了。——译注

让我们来分析这些例子。

“人”一词在全部例子中(除掉第六和第七)都带有共同的意义特征——基本特征，但在全部例子中它又很明显地变化着——以自己的(次要的)意义特征变化着。

在第一个例子的句首，我们看到“人”一词的句法独立现象；这个独立现象促使概念的具体联系消失，也使那些由于与句子其它成分在意义上相联系所产生的特征消失；保留下来的是意义的概念；并且，在这种情况下，获得更为重要地位的是独立语调的性质，即伴随句子的激情成分；这些次要成分（在这种情况下是激情成分）成为“意义”的组成部分。

其后的内容对这种色彩给以承接，并使其变化：“人……这就是你、我、他们……”这一句提出了作为次要特征的具体性色彩；在这里起重要作用的仍是“开放词组”(Открытое словосочетание)(冯特的术语)的特殊语调，它使具体性大为减弱。但这一具体性立刻得到否定：“人……这不是你，不是我，也不是他们”——这一句便抹掉了具体性色彩。

再举一个句法独立(但不是发生在语法整体的端首，而是发生在其末尾)和类似语调条件下的语义学色彩为例：

高高在上他也不会忘记

一个最神圣的称呼：人

然而在如下的例子中：

是的，他曾作为一个人而活着；在整个地球上，

我无法找到这样的人——

却表现出次要特征第一个组合体的力量、由距离所传达的色彩的浓度。如果取出单独的句子：

在整个地球上

我无法找到这样的人，——

那样，我们所看到的次要特征，便已不同于前例中"高雅"用词法所表现的东西了(这一句子接近于这样的句子："象他那样的人……"，"这样的人是找不到的")。此句子中所掺杂的全然不是下列句子所具有的次要特征，如"人——这是令人自豪的称呼"，或者"最神圣的称呼：人"。

然而，在我们单独取出的句子之前却有这样的句子：

是的，他曾作为一个人而活着

其中，"人"一词在次要特征方面与下列句中的用词法相近："人——这是令人自豪的称呼"和"最神圣的称呼：人"。在这里，即在先说出的一句中，色彩是如此强烈，而且先后两句之间的句法联系又是这样紧密，以至于在后说出的一句(即被我们单独提取出来作分析的句子)中也获得了这种色彩：

是的，他曾作为一个人而活着；在整个地球上

我无法找到这样的人。

现在举一个谚语为例：

不是地位使人增光，而是人使地位生色。

我们所读到的好象全然是另外一个词了——这是因为，虽然该词保持着基本特征，但却缺乏前述例子中所特有的次要特征。

在"年轻人站在商店橱窗前"的组合中，我们看到基本特征奇妙的波动和局部的模糊。在此，我们尚有可能使基本特征完全保持下来，为此只须恢复"年轻人——老年人"的序列便可，但是更接近这种用词法的是称呼语"年轻人"。在称呼语"年轻人"中，两个词联系很紧，进而限定的意义在很大程度上淹没了被限定意义的基本特征，使其可以成为对任何一个年轻男人的称呼语

（这种密切的联系也在第二成份的随意音变中得到体现：«ЧЭ-ЭК»)①。

独立组合“年轻人”这种意义可能对非独立组合：“年轻人站在商店橱窗前”发生强烈的色彩感染，结果，在保持“人”一词的独立性（或许，及其基本特征）的同时，该词自身会出现作为次要特征的组合色彩，并使基本特征有所模糊。而这一次的次要特征已经不是情感性的了。

在“年轻人”这一组合中，“人”一词基本特征的模糊起着组合的作用，并属于次要的否定特征（因为它涉及到全部组合）。但这种模糊性有时会使其它的、已属肯定的次要特征得以出现。在革命前饭店里特有的称呼语“人”就是这样，在这一称呼语中次要特征完全排斥了基本特征，取而代之并产生了其它的已经是富于情感色彩的次要特征（请比较奥格·马杰伦格的片断）。

这样，孤立地看“来自饭店的人”这一标题，“人”一词可以是意义的游戏；“人”在这里与两个对立的序列相联系：人作为大写的“人”、有其特殊的次要特征，人作为“ЧЭЭК”，其基本特征的位置被次要特征所占据（与大写的“人”相比较，其次要特征具有另外的、相反的性质）。这样，在“来自饭店的人”这一标题里，展示在我们面前的是这样一种用词法：基本特征的地位立刻被两个序列的特征所占据，而这种相互排斥的因素会使意义大为复杂化。

现在来看一个双关语（出自安德烈·别雷）：“人——时代的前额”。

在“人”一词的意义中，究竟表现出怎样的语气呢？借助于双

① 这里指ЧЭЭК是человек（人）的音变。——译注

关语，在该词中似乎发生了实质部分与形式部分的重新安排并产生了语义；显然各部分语义的产生这一因素，在一定程度上赋予了“人”一词以色彩；并且，色彩之获得，并非以消除基本特征为代价（基本特征的消逝会导致双关语的消逝，而双关语恰恰是两个方面相对比而构成的），而是仰赖于基本特征的稳定性；我们看到的似乎是双重的语义，它带有两个方面，这两个方面各有其特殊的基本特征并相互排斥。两个语义方面的波动可能导致基本特征的局部模糊——于是突出了波动的意义特征，在这种情况里，“前额”与“时代”两词的词汇色彩〔它们的（尤其是第一个词的）“高雅”词汇属性〕起着不小的作用。因此，这个例子表明，用词法的特点能产生次要特征，鉴于次要特征的不稳定性，我们可称其为波动特征。

但也常有这种情况，即模糊特征完全排斥了意义之基本特征。问题在于，言语的表现力也可以不通过词汇的意义来实现；词汇可以脱离其意义而仍然显其重要，这时它们是携有另一种表现功能的言语成分；例如，在强烈加重语调的情况下可能出现一系列词，这些词在意义上并不重要，但却担负着用词汇材料“充实”语调序列这样一种虚词功能（请比较使用意义不清的词汇的骂人语调）。作为这类情况的个别现象，虚词和次要词的强烈加重语调的色彩，可以完全模糊了这些词义的基本特征。取代这一基本特征的可以是意义的波动特征。

在这里，作为意义之固定次要特征的词汇色彩本身获得了特殊的重要性。词的词汇特性越鲜明，在基本意义模糊的情况下突出词的词汇色彩（而非其基本特征）之可能性就越大。在这方面最有代表性的是将骂人的词汇当作表爱词来使用。这些词具有用言语材料充实加重语调的功能；同时，词义的基本特征消

失，剩下的是作为联系环节的词汇色彩，即该词从属于某一系列的属性。对具有与语调色彩相对立的词汇色彩的词作如是使用，其意义与力量正是在于感觉这种不吻合性。卡尔·施密特(Карл Шмидт)说，人们不把可爱的橄榄油倒入香瓶，目的是为了闻到橄榄油本身的气味，而不是瓶子的气味，同样，人们为了爱抚而常选择骂人的词汇。与情感语调色彩相反的词汇成份会使这种色彩表现得更为强烈。

二

这样，对于研究词中出现波动特征这一问题来说，词的词汇色彩具有特殊的重要性。在意义（显然，以及基本特征）发生模糊的情况下，词愈加鲜明地表现出因其属于一定的语境而产生的一般的色彩。

每个词都从其最常用的语境中获得色彩。一种语境与另一种语境的区别取决于语言活动中各种条件及功能的区别。每种活动和状态都有自己的特殊条件和目的，这一点决定了：一定的词是为这种活动而获得一定的意义，并且吸附于这种活动。

第一次对词进行改动和建造的那种活动或环境，其性质使词的色彩愈加强烈。同时，词汇色彩只有在它所处的活动与状态之外才能被意识到。从严格意义上讲，每个词都有自己的词汇特性（由时代、民族、环境所建立），但是，又只有在这个时代、民族之外，其词汇特性方能被意识到。在这个意义上说，词汇色彩就是罪证；在柏林法庭上只用一个词Gaunersprache[①]就

① 德语词："盗贼语言"、"行话"、"黑话"。

足已构成罪证，而在我们的法庭上，要想不顾此词的基本特征而达到同样的结果，则常用被告方面的блатная Музыка[①]。

在这种情况下，每种语境都具有同化的力量，这种力量迫使词具有仅此而非的功能，并使这些功能染以活动的色调。在文学中，语言功能的独特性与专门性决定着词汇的选择。每个词，当它进入文学的时候，都被文学所同化，但要想进入诗歌，其词汇特征则应在文学方面获得结构性的意识。

保罗说："文学的传统特性感染着词汇材料。中世纪的民间叙事诗、宫廷骑士小说、爱情诗等等，都留下了未被触动过的大量词汇。词是在一定的条件下进入文学的。"

引证传统固然重要，但问题并未就此了结。诗歌词汇的建造，并非仅仅借助于一定词汇传统的延续，它还得力于自己同传统的对立（涅克拉索夫、马雅可夫斯基的词汇）。"文学语言"在不断发展，但这种发展不能理解为传统之有计划的发展，而应理解为传统的巨大推进（并且，旧成份的局部恢复在这里也起着不小的作用）。

保罗在另一处所提出的构想更为重要：

"发展的风格，其规律之一是过多地重复某一种表达，这种风格要求的是，一种思想须有尽可能多的表达方式。

在更高水平上，则要求从若干意义相同的词中能够选择出一个具有一定语音结构（包括韵律、韵脚、辅音同构）的词（否则，用词的牵强附会〈Zwang〉会产生不良的结果）。做到这一点，诗歌语言就能够利用偶然建立起来的、表达法上的同值多样性，能够在口语将每一表达法囿于一定条件的地方来轮流使用各种表

① 俄语词，意思同上。

达法，能够在口语渐渐返回统一的地方而依然将多种表达法保持下来。在任何民族、任何时代的诗歌语言中都很容易证明，诗歌语言的丰富性与现存的诗歌技巧有着密切的联系；更容易证明这一点的，大概要算古日尔曼的辅音同构诗了。这种诗的突出特点是以极其丰富的同义词来表达最常见的概念。这里，选择的可能性服务于辅音同构的简化。”

词不仅要得到挑选，而且要得到初步的建造。威尔福林(Вельфлин)说："卢克莱茨和维琪尔为韵律(Metri causa)创造了一些形式，并将这些形式用于六脚韵诗，例如用maximitas代替magnitudo，用nominit代替nomino，等等。于是，Supervacuus代替旧时散文中所使用的Supervacaneus①，并通过六脚韵诗诗人而得到了普及，这些诗人正是贺拉斯和奥维德。”

从诗行以韵律及其它条件对词汇发生制约的观点来看，有意义的不仅仅是那些一望即知的现象；例如，象这样的语言事实：普希金笔下短尾形容词的使用这一语言事实，其致因是不言自喻的：或源于韵律，或为诗行的条件所致。至于巴丘什科夫的诗："那里忧伤的阴影在长眠不醒。”（蒂布尔，哀诗，第三卷之Ⅱ）。普希金做了注释："诗之出色在于成功的缩短。我们过份忌讳缩短，其实它使诗增加了许多生动性。”（或许，普希金这里所指的是，要使修饰语与所限定的词结合得更紧）。

所以说，对于一定的词汇潮流被引入诗歌这一现象，任何时候都应当从构造的角度去意识。

罗蒙诺索夫就是这样从构造的角度去意识教会斯拉夫词语

① 这些未译出的每一对词在意思上基本一样，其所以替换是由于韵律的关系。——译注

和方言词语的使用的。

罗蒙诺索夫在最富于激情感染力的基础上构造颂歌时，不是按照基本特征来联系词，从而使意义的次要特征获得特殊的重要性。他就教会斯拉夫词语做了如下论证："因为上帝的教堂神圣而显要的地位，也因为古风的缘故，我们总感到对斯拉夫语怀有一种特殊的崇敬，而作家便借此就势来抬高宏伟的思想"(《论教会书籍的益处……》)。当然，这里重要的不是将教会斯拉夫语作为语言而引进其词汇因素，而是将它恰好作为与一定活动相联系并为此活动所感染的语言来使用。(普希金称教会斯拉夫语词为"经典")。罗蒙诺索夫对于从功能作用（喜剧作用）的角度引入方言词句，也是作如此认识的。

同时，根本不需要照搬真正的现实方言，我们只需对方言以及方言的色彩加以注意，便足以找到"文学的"，即文学所需要的方言。

但作为传统的文学词汇，其本身对于文学来说，也是被词汇感染的源泉。这里具有代表性的是某些词汇现象的命运。例如，Норд("北方")这个词在特列齐雅科夫斯基、罗蒙诺索夫，也许还有杰尔查文、彼得洛夫等人那里，是较为生硬的外来词；但是将近十九世纪中叶时期，正是由于老作家们的使用，Норд("北方")一词已变成旧词。在丘特切夫那里其作用就是用来指旧时诗人。旧词使用中的逆流现象是饶有趣味的：旧词一旦成为传统的东西，便成了传统性的特征，于是十九世纪就已经把它们作为"讽刺词汇"来使用了。(当然，这里，希什科夫派和卡拉姆津派的斗争起了很大作用，这一斗争提出了阿尔扎马斯人的讽刺摹拟文学，讽刺模仿文学就成了讽刺摹拟词汇的文学源泉。)甚至拟古诗人们也是如此，请比较丘特切夫：

大炮在轰响、奏鸣！[①]

(带有讽刺意味)。词的词汇特性是其固定的次要特征，不应把这种次要特征与不稳定的、波动的特征混为一谈。

三

诗行的韵律序列是一个完整的条件系统，这些条件对意义的基本特征和次要特征以及波动特征的出现都发生独特的影响。

首要的因素是序列统一的因素。在那些对统一的明显性和确定性发生制约作用的因素中，需要考虑序列的相对独立性。不难发现，短小的序列在韵律上是单调的，独立性较小，相互间在韵律和句法上联系较紧，而较长些的序列或者韵律丰富的序列则相反，因而它们很容易与这样的概念发生联系，即序列中的一个部分由于获得独立性而似乎转变为序列。序列韵律独立性的这一局限性可导致它们的界限不明显，在分析中必须对此加以注意。

所有的诗歌序列都能区分出并强化自己的界限，序列的内部界划，即各圆周句的界限等等，虽在划分上不甚清晰，但终究是可以被划分的。

诗中的界划成分是很明显的，这可以在下列情况中观察出来：

1. Когда зари румяный полусвет
2. В окно тюрьмы прощальный свой привет
3. Мне, умирая, посылает,

① 此处的“奏鸣”原文为Мусикия，即Музыка(音乐)的旧词。——译注

4. И оперщись на звучное, ружъе,

5. Наш часовой, про старое житье

6. Мечтая, стоя засыпает…

（当将逝的晚霞那绯红的暗光

透过牢房的窗口

向我道别的时候，

我们的哨兵倚着枪，

幻想着旧时的生活，

站在那里昏昏欲睡……）

这里，倒数第一行（即第五诗行）的界划力量，因诗歌的分节特性而得到增强，这是因为，第四行诗在韵律结构及韵脚上与第五行诗完全相同，从而突出了界划的清晰性。同时，界划的清晰性是如此显著，以至于我们几乎可把一个诗行与下一个在句法上与之相连的诗行割断。（在第六诗行中，相邻的词在形式上具有同等性，因此难以被分解，这一点也增强了界划意识）。无论如何，界划的条件是诗行的强制事实；违背了它，那么我已经说过，就会导致诗的毁灭。还以巴丘什科夫的诗行统一力量为例：

И гордый ум не победит

Любви, Холодными словами。

（而骄傲的理智是无法

用冰冷的词汇战胜爱情的。）

普希金曾有一册这样的书，他在边页上写道：“意思走样了：成了用爱情的冰冷词汇，逗号也无济于事。”

（这里不难发现，起作用的还有另一个因素，即在同一个序列里，词的联系过于密切。）

请看丘特切夫的一个例子：

Как бедный нищий, мимо саду

Бредет по жаркой мостовой.

(他象贫穷的乞丐，绕过花园

在炽热的马路上踯躅。)

甚至象C·沃尔康斯基(Волконский)这样经验丰富的诗歌朗诵者，都倾向于认为，这里的比喻成份不是"贫困的乞丐"，而是"绕过花园的贫穷乞丐，"即不是"象贫穷的乞丐——绕过花园踯躅"，而是"象一个绕过花园的贫穷乞丐，——在……马路上踯躅。"

莱蒙托夫的一个诗行可以表明圆周句的界限力量：

Но не с тобой | я сердчем говорю.

(但我不是用心灵同你交谈。)

这里（由于其语调的效果）清晰的停顿导致了派生的语义：

Но не с тобой, | ——я с сердчем говорю.

(但不是同你，我这是在同心灵交谈。)

(见《祖国记事》中莱蒙托夫的文章，1843年第28卷。)

对这些界限的任何强调都是划分词的强有力的语义手段。这种强调通常得力于下列因素：1）或者是序列界限的重要性（例如，叙事诗的抑扬格韵律的三部划分中，每一序列的结尾同时是第二个圆周句的结尾，第二圆周句因同第一圆周句结尾的联系〈通过韵脚〉而被强化），2）或者是这些界限（诗行和圆周句）与句法统一的界限之不相吻合，也就是说出现了enjambements[1]和内部的rejets[2]。

① 法语：指诗句的跨行现象。——译注

② 跨行变异现象。

让我们先谈后者。韵律序列同句法统一的不吻合，在特殊的语调形式(由于停顿，第二序列的开端不能下降太多)中反映出来。不言而喻，这些成份能够与句法的常见成份相吻合，进而能够指明并加深句子成份结合中的特殊意味。此类enjambements可以证明这一点：

Все хорошо, Мой друг, Но то ли |
Моя красавица? Она |
Завоевательница воли
И для поэта рождена.

(Языков)

(一切都顺利，我的朋友，
但我的美人是否也会如此呢？
她是意志的征服者，
她是为了诗人而降生。)

(雅兹柯夫)

在这里，enjambement是显而易见的，但它在第一行中强调了"го ли"这个表示疑问的组合体，这个组合体自身本来就意味着疑问的上升语调，而enjambement之末的词"美人"，既然使起于升调的疑问句结束了，那么它也自然该用降调。在第二序列中跨行现象使"она"一词脱离于谓语，就是说出现了常见的主语独立。

主语的独立是由下列enjambement所决定和强调的：

Прохладен воздух ъыл; в стекле спокойный
вод
Звездами убранный лазурный неба свод |
Светился;

Влюбленный юноша и дева молодая |
Бродили вдоль реки…
Для них туманами окрестная долина |
Скрывалась…)

(Языков, «Вечер»)

（空气凉爽；宁静的水面倒映着
洁静蓝天的星光；
堕入情网的小伙和青春少女
沿河漫步……
峡谷为他们笼起了雾障……）

（雅兹柯夫《夜晚》）

Enjambement可以对副动词组合的独立及语调起强调作用：

Люблю его, ему внимая, |
Я наслаждаюсь…)

(Языков, «Ручей»)

（我爱他，看着他，
我愉悦欢欣……）

（雅兹柯夫，《小溪》）

但是最容易观察enjambement的语义作用的地方，不在于它对句法停顿和语调线式的强调，而在于它没有被说明。在带有散文结构句子的诗中，最容易观察到这种作用，并且enjambement的独立作用似乎不被诗人所注意；我们来看波隆斯基的一个例子。

Кура шумит, толкаясь в темный |
Обрыв скалы живой волной…

（母鸡在喧叫，就象欢腾的浪

在撞击黑暗的岩崖……）

在这里，修饰语“黑暗的”与它所限定的“岩崖”相脱离，这在句法上没有得到说明。我们可以设想：我们所读到的是一个散文句（只当是来自契诃夫的小说）：

«Кура щумит, толкаясь В темный обрыв скалы».

（“母鸡在喧叫，就象欢腾的浪在撞击黑暗的岩崖”。）

那么，这组“黑暗的岩崖”便是同时俱现的组合；并且，在叙述语调中，被修饰语“黑暗”所限定、所感染的“岩崖”，获得了最大的力量；在这一同时俱现的组合里，修饰语获得某种明晰而具体的性质；它是作为被限定物的具体特征而被思考的；同时，修饰语因为结束了一个韵律序列并与另一个韵律序列相脱离，所以它似乎是悬在空中；要想恢复它与处于另一韵律序列中的被限定词的统一，这需要有十分显著的先后顺序，结果会导致因脱离被限定词而丧失具体色彩之功能；与此相反的是“黑暗的”一词的基本特征及次要（富于激情的）特征带有一种独特的力量；由于韵律序列的紧密，波动特征会根据与该序列词汇之密切联系而应运而生；例如：“喧闹”一词可与“黑暗的”一词发生由音所制约的联系。

译者：张惠军、方珊

校者：姜俊锋

译自：Проблемы Стихотворного языка. М., «Сов. писатель», 1965

论电影的原理

尤里·梯尼亚诺夫

〈……〉电影就其素材而言，与造型艺术和空间艺术即绘画相近，而就其素材的展开而言，则与"时间"艺术即语言艺术和音乐艺术相近。

一些比喻性定义即由此而来："电影是运动中的绘画"（路易·杰柳克），或"电影是光的音乐"（阿倍尔·甘斯）。但这种定义，须知不过是些"哑吧巨人"而已。而按相邻艺术来指称电影就象用电影来指称这些艺术一样，同样也是徒劳的：绘画是"凝固的电影"，音乐是"音响的电影"，文学是"语言的电影"。用这种做法对待新艺术则尤其有害。这是一种反动的怀旧情调的表现：按旧现象来指称新事物。

其实，艺术不需要定义，而需要研究。电影所再现的物质对象——"可见之人"、"可见之物"（贝拉·巴拉兹）最初被宣布为它的"主人公"，这是完全可以理解的。但艺术之间的区别不仅在于其对象，与其说在于对象，还不如说在于与对象的关系。否则，普通的谈话和言语都可以算是语言艺术了。须知，言语中和诗歌中的"主人公"都是"词"。但问题在于一般的"词"是没有的，词在诗中所起的作用完全不同于在谈话中，词在散文（各种体裁）中所起的作用又不同于在诗中。

电影艺术选择"可见之人"与"可见之物"为其"主人公"的做

法之所以不正确，并非因为电影可以没有对象，而是因为这种说法没有强调电影利用素材的特点，正是这种特点使得材料因素成为艺术因素；而是因为这种说法没有强调这一艺术因素的特殊功能。

电影中的可见世界，并不是本来的世界，而是意义相互关联的世界，否则，电影就只不过是一张活动的(和不活动的)照片而已。可见之人、可见之物只有作为意义的符号出现，才能成为电影艺术的因素。

由第一个原理，可引伸出电影风格的概念，由第二个原理可引伸出电影结构的概念。可见世界的意义关系是由风格变形而表现在电影中的。镜头中的人、物之间，人们之间，整体与部分的相互关系，即通常称为"镜头构图"——取景时所用近景、远景与照明——在此都具有重大意义。这里，电影正是借助其技术的平面性和色彩的单一性而超越了平面性；同电影运用远景和视点的奇妙自由相对比的是戏剧，它具有技术三维性和立体性(正是凭借自身的这个特点)，它注定有一个视点和作为艺术因素的平面性。

近景从风格上改变了可见世界。水平的、稍许倾斜的工厂烟囱、仰摄的过桥——这就是电影艺术中景物的改观，如同语言艺术中把景物变成新东西的一整套风格手法一样。

自然，并非所有的近景和所有的照明都是同样有力的风格手段，有力的风格手段并非总是得到采用；但电影与戏剧在艺术上的区别却永远在于此。

电影不存在地点统一的问题，对它说来，重要的问题仅仅是近景和灯光的统一。电影中的一个"内景"，是由数百个各种各

样的近景和照明，因而也就是人与物和物与物之间数以百计的不同的相互关系，即上百个不同的“地点”所组成的；而戏剧中的五场布景，则是有同一近景的五个地点。因此，电影中带有复杂远景的复杂的戏剧内景是虚假的。因此，追求上像不是正当的。物体本身并不上像，是近景和灯光使它上像的。因此，一般而言“上像”的概念应该让位给“上电影”的概念。

电影的所有风格程序也是如此。用双脚移动的细节来代替走路的人，可以把注意力集中在细节的联想上，如同诗的提喻法一样。无论是电影还是诗，有一点很重要，即不去表现注意力所关注的那一物体而表现与其有联想关系的另一物体。（电影中的动作和姿态皆可构成联想关系。）这种用细节取代事物的手法转移了观众的注意力：用一种指示符号提供了各种对象（整体和细节），而这种注意力的转移似乎把可见物体分割成了部分，使之成为具有同一意义符号的物体系列，成为电影中有意味的物体。

显然，在这种风格（因而也是意义）的变形中，电影中的“主人公”不再是“可见之人”和“可见之物”，而是“新”人和“新”物，即经过艺术加工的人和物，即电影的“人”和“物”。可见之人的可见关系，被电影中“人们”的关系所破坏和取代，而且是每时每刻、不知不觉、自然纯朴地被破坏和取代的，这便构成艺术的基础。梅利·彼克弗尔特（Мэри Пчкфорд）扮演少女时，将自己置身于一些个头很高的男演员中间，并“诓骗”他们，大概她连想都没想到，在戏剧中她是“骗”不了这些人的。（当然，这里说的并不是风格变形，而不过是对一种艺术规则在技术上的运用罢了。）

但这种新人和新物的现象是以什么为其基础的呢？为什么

电影风格会改变它们呢？

这是因为，所有的风格手段同时都是意义因素，而在风格组织严密、近景和灯光并非偶然的条件下，便构成一个系统。

文学作品中有一些极简单的事件和关系，被用这样的风格手段来表现，使其成为一个谜：读者头脑中，大小、正常和反常的关系被搅乱了；他犹豫不决地跟着作者的思路，头脑中事物的远景及其“照明”也都“混为一团”。（例如，约瑟夫·康拉德的小说《黑暗的中心》就是这样，小说中年轻的海军军官受命指挥一条船，这样一件简单小事发展成一件混乱不堪的大事。）这里的关键在于事物的特殊语义学的（意义的）结构，在于引导读者去行动的特殊方法。

在电影风格中我们也同样有可能这样做，它的问题本质上是同样的：观众对“远景”的混淆同时也就是物和人之间相互关系的混淆，总之是世界的多层含意的混淆。各种照明法的更替（或者一种照明风格的保持），恰如表现人、物关系的近景一样，重新设计着舞台。

“可见之物”又一次被艺术之物所取代。

电影中隐喻的意义也是如此——同一动作是通过它的其他动作者来表现的——不是人而是鸽子接吻。可见之物即在这里也被分割。同一种意义的符号，通过各种动作者即不同的物来表现，但同时动作本身也被分解，而在第二组对等物（鸽子）身上表现出一定的意义色彩。

就是这几个简单的例子也足以使我们相信，无论自然主义的还是“可见”的动作，在电影中都被变形了，可见动作既可被分解，也可通过其它对象来表现。电影中所表现的动作，或是对活动人的视点的近景的说明；或是对人的性格特征的说明（姿

势），或是对人和物之间关系的改变；一定的人和物逼近或远离人（物），亦即电影中的动作，都不是作为它自身而存在的，而是一定的意义符号。

因此，电影镜头内的活动，如果没有意义功能，便完全没有存在的必要。它的意义功能可以由剪辑作为镜头的转换来安排，而同时这些镜头也可能是静态的。（电影镜头内的活动，一般来说总是被作为电影因素而大大地夸大了；拼命追逐奔跑的人这类镜头使人厌倦。）

既然电影中的动作不是“可见动作”，那么，它使用的是“自己的时间”。在电影中，为了确定某一状态的持续时值，就采用镜头的重复，即镜头在变形或不变的形态中被打断最低限度的次数，它的这种时值无疑与实际的“可见”的时值概念相去甚远，时值完全是相对的。如果重复性镜头打断大量镜头，这种“时值”就很长，尽管重复性镜头的“可见时值”是微乎其微的。作为巨大空间和时间界限标志的光阑和化出的约定意义，即由此而来。

电影中“时间”的特性，是用特写程序揭示的。特写从空间关系中，同时也从时间结构中摄取物体、细节、人的面部。在《神奇的轮子》中有这样一个表现强盗走出被劫掠后的屋子的场面。导演需要表现一下强盗。他们用了一组全景来描述。结果很不协调：为什么强盗慢慢吞吞的？问题就在于，如用特写镜头来表现强盗，那他们的动作便会要多慢有多慢，因为特写镜头是从时间结构中把强盗摄取出来的。

因此，镜头的时值是用重复镜头来表现的，这就是说是通过镜头之间的相互关系来表现的。出现时间的抽象性，是因为在镜头中的景（或景群之间），缺乏相互对比性。

前者和后者都表明，“电影时间”不是实际时值，而是约定性

的建立在镜头或镜头中视觉因素相互关系之上的时值。

艺术程序的演变永远表明艺术的特殊性质。电影程序的演变给我们以许多启示。

近景在其最初的形态中是作为观众的视点或剧中人的视点而引入的。同样，细节的特写镜头也是以剧中人的感受为依据而引入的。

以剧中人视点为依据的近景并未说明此种依据，而是独立发生作用；因此而成为观众的视点，因此而成为电影的风格手段。

镜头中剧中人视线一落在某物或细节上，特写镜头便立即将这一对象捕捉进去。由于并未说明依据，所以特写镜头就成为将对象作为意义符号突出和强调的一种独立程序，即从时空关系中将对象摄取出来。特写镜头所起的作用通常是"形容词"或"动词"的作用(特写镜头中对特写人物的面部表情加以强化表现)，但运用其它方法也是可能的，即：利用特写镜头的非时空性作为形象地表现比喻、隐喻等的风格手段。

现在，假如在描写一个人在草地上的特写镜头之后，接上一个表现一头猪也在那里闲逛的镜头，那么，这就是镜头意义关联的法则，特写镜头的超时空意义法则仿佛战胜了人和猪同时同地游荡的坚实的自然主义式的理由，如此组接镜头，其结果不是由人到猪的时空递序性，而是比喻的有意义的形象表现：把人比作猪。

艺术电影独立的意义法则就是这样发展和巩固起来的。

电影程序演变的意义，就在于它的独立意义法则的这种发展，就在于这些法则从自然主义的"一般论证"中摆脱出来。

看来，这一演变涉及到了象“化出”这样一种有充足理由的程序。这一程序作为“回忆”、“视觉”、“叙述”而得到了可靠的，意义单一的论证。但是，“瞬间化出”的程序，即镜头中的回忆，在通过回忆者的面部描写而表现时，便破坏了作为在时间上连续因素的回忆的外部文学论证，并把重心转移到了镜头的共时性和各幕布置同台设置①上去；在文学的意义上是没有“回忆”或“叙述”的，有的只是回忆者的面部同时继续存在的“回忆”，在这种纯电影化的意义上，这一程序近似于其它程序：面部叠化在大小与其相等的景物或场面之上。后一种程序就其外在的文学论证来说，与“回忆”或“论述”相距甚远，但它们的电影学意义却相当接近。

这就是电影程序演变的道路，它们摆脱了“外在的”论证并获得了“自己的”意义；换句话说，它们摆脱了一个情境外部的意义，获得了许多“自己的”情境内的意义。这种多义性使上述程序有可能保持，并使其成为艺术“自己的”因素，而在这里，便是电影的“语言”。

我们惊奇地发现，在语言和文学中没有与叠化完全同义的词。我们在每一具体场合，在每次具体应用中，可以用话来描述叠化，但在语言中给它找一个完全吻合的词和概念却是不可能的。

特写镜头的多义性就是如此，它有时从剧中人的视点，有时则从观众的视点表现细节；有时利用分割细节的结果，即非时空性，把它作为有独立意义的符号。

---

① Симультанность 为全剧各景同时设置法，即把全剧各幕布置同台设置。此为中世纪戏剧的一种舞台装置方式。——译注

电影起源于照相。

当电影意识到自己是一门艺术时，电影与照相之间的脐带就被剪断了。问题在于照相有自己的特性，即没有意识到的、无规律的审美特性。照相的目的在于相似性。相似则令人受屈，我们常常抱怨与相片太相像这一点。因此，照相偷偷地使素材变形。但这种变形只在一种前提下才是可以允许的，即相似性，它的这一宗旨历久而不变。不管照相师怎样用姿态(位置)、灯光等等使我们的面孔变形，相片仍与我们十分酷似，而这一切都是在彼此就此达成默契的情况下进行的。以照相的基本宗旨的观点即相似性来看，变形是个“缺点”，它的审美功能好象是个私生子似的。

电影的宗旨则不同，而照相的“缺点”成了电影的优点和审美特性。

照相术和电影的根本区别就在这里。

此外，照相术还有另外一些“缺点”也变成了电影的“特性”。

实质上，任何相片都对素材作着变形。其实只须看一眼“景物”就够了，兴许这只是我的主观看法，但我只要根据定向的、分类的细节——某一棵树、一张排椅、一块招牌——就可以认出“景物”之间的相似性来。而这决不是因为它们“根本不相像”，而是因为景物被分离出来了。自然界中仅在关系中存在着的并与其它物体混不可分的东西，在照片上却被突出为一个独立的整体。桥、码头、树、树丛等等在直观中不是作为一个单位而存在的，而是永远处于与周围环境的联系之中；照相便能在行进中一眨眼将它们记录下来。这种记录在定影时成百万倍地夸大了类的个别特征，正是由于这一点才引起了“不像”的效果。

“一般景物”也同样如此。近景的选择(不管多么简单)和地点的选定(不管这个地方多么大)，所导致的结果是同样的。

照相的选材直接关系到每张相片的统一性，关系到相片上全部对象或同一对象各要素相互间极为紧凑的关系。由于这种内在的统一性，对象之间或对象内部即其各要素之间的关系得到了重新安排。对象发生了变形。

但照相的这一“缺点”，它的这些没有被意识到的“非规范化的”特性，用维克托·什克洛夫斯基的话来说，在电影中将被规范化，成为电影的基本特性和支点。

相片所能提供的是唯一的情境，而电影所能提供的则是一个单位，一种尺度。

一个镜头便是一个如一帧照片、首尾相应一组诗行一样的统一体。① 按照这一规则，诗行中构成诗行的所有词都处在一种特殊的比例关系中，和比较紧密的联系之中。因此，诗中一个词的意义不仅不同于各种实用言语，而且也与散文中的词绝然不同。与此同时，我们言语中的一切辅助词，一切不可置换的次要词在诗中都变为非常醒目和重要的了。

镜头的情形也是这样，它的单位决定着一切事物的意味，而每个事物都与其它事物和整个镜头处于一种相对关系中。

有鉴于此，我们应当提出另一个原理：镜头的所有“角色”

---

① 我在这里以及其它各处使用流行的“镜头”一词是在下述意义上：即镜头是由同一个近景和灯光联结起来的片段画面。实际上，一个方格镜头对于一组镜头，就如同诗歌韵脚对于诗行一样。诗中的韵脚概念大多是为学习所用，至少仅适宜于一些韵律系统。诗歌最新理论涉及的是作为韵律序列的行，而不是作为呆板公式的韵脚。其实，在电影理论中，方格镜头的技术概念是微不足道的，它完全可以由一组镜头的长度问题所取代。

(人和物)彼此之间是在什么样的条件之下成为相对的呢？确切些说，有无妨碍它们构成相对性关系的条件呢?有的。

镜头中的"角色"，象诗里的词(和声音)一样，应当是有所区别的，各个不同的，只有这样，它们彼此之间的关系才是相对的，只有这样，它们才发生相互作用，并相互渲染其意义。选择人和物的原因就在于此，作为界定、区别、分类的修辞手段的近景也是由此产生的。

"选择"产生于自然主义的相似性，产生于电影里的人和物与日常生活中的人和物的相符性，这也就是实践中被称之为"类型特征选择"的那种东西。但在电影中，如同在一切艺术中一样，那种由一定原因而引入的东西，其作用已经大于引起它的原因。"选择"首先是对影片中的演员进行分类，但这已不仅是电影外部的，而且也是电影内部的选择。

镜头中动态的意义也是由"镜头角色"的分类要求而来的。轮船冒烟和云彩浮动之所以必要，并非仅仅作为它们本身，并不是由自身决定的，就象空旷街道上的过路人一样，就象一个人对他人或事物呈现的面部表情和手势一样。它们作为分类标志是必要的。

这个看似简单的事实决定着电影中全部表情和手势系统，并使之与言语中的表情和手势严格区分开来。言语中的表情和手势是运动—视觉方面对言语语调表现出来的一种反应，在这方面，它们似乎弥补了语言的不足。①

---

① 在这里语言学家关于无人称句的争论是耐人寻味的。根据冯特的意见（反驳保罗），在无人称句"着火了！"之中，指向燃烧物体把（把房子比喻为胸等等）的手势起着主语的作用。沙赫玛托夫认为，在这种情况下说话的语调起着主语的作用。从

话剧中手势和表情的作用也是如此。哑剧中的手势和表情，其作用在于"替代"省略语。哑剧是一种以省略为基础的艺术，是一种玩跳棋的游戏。其中全部实质恰恰在于以其他成份来补偿不足的成份。但在语言艺术中已有此种情形，即起"补充作用的"表情与手势反而妨碍言语。亨利希·海涅断言，表情和手势有损语言的俏皮："……面部肌肉处于过分紧张的、兴奋的运动之中，而那位注意观察说话者的人，便会在说话者将思想表达出来之前，先从他的脸上看出它来，这就有损玩笑的出其不意性。"

这就是说，在表情和手势中，对言语语调作出的反应（在这种场合下）会妨碍语言的结构，破坏其内在的比例关系。海涅在一首诗的末尾出其不意地开了个玩笑，他当然不想在这个玩笑说出口之前，先用生动的表情或是起用手势来先行预告这一玩笑。可见，言语手势不仅伴随词而且预告词的出现，甚或先于词而出现。

因此，戏剧表情与电影如此格格不入：由于电影中没有词，它不能伴随着词，但它提示着词，暗示着词。这种用手势暗示的词使电影变为一种不完善的早期有声活动电影。

镜头中的表情和手势，首先是镜头"主角"彼此之间关系的一个体系。

然而，镜头中的表情也可能不是相对的，云彩也可能是一纹不动的。相对性和区别性可以被移置于其他领域，即从镜头到镜头的交替和剪辑。以特殊方式彼此交替的不动镜头，有可能

这个例子可清楚地看到言语中的手势和表情之间的联系，以及它们与言语语调之间的联系。

使镜头内部的运动趋于最低限度。

剪辑不是镜头的联系，而是镜头的分类交替。正是由于这一点，彼此间有某种关联的镜头才能进行替换。这一相互关系可能不仅是 情 节 性 的,更有可能是修辞性的。实际上,我们只有情节的蒙太奇。与此同时，近景和照明通常发生混乱。这是不正确的。

我们假定风格是有意义的事实。因此,修辞的无条理性,近景和照明的随意安排,这大约同诗中语调的混乱相近。其实,照明和近景由于其意义的性质,当然是对立的、有区别的。因此,它们的替换如同情节替换一样,也在"剪辑"镜头(使它们成为相对的和有区别的)。

电影中的镜头不是在循序渐进的结构中和渐进 的 顺 序 中"展开"的，它们在替换。蒙太奇的原理就是这样。它们在替换,象一首诗、一个韵的单位一样,在精确的限度内由其他镜头所替换。电影从镜头到镜头之间是跳跃式的，就象诗从一行到一行的跳跃一样。这一点无论怎样奇异，但如果把电影与语言艺术类比，那么唯一合理的类比是电影与诗而不是电影与散文的类比。

影片跳跃性的主要结果之一，就是镜头的分类性及其作为一个单位的存在。作为统一体的镜头是平等的。长镜头被超短镜头所替换。但镜头再短也不会丧失其独立性以及与其它镜头的对照关系。

其实,镜头的重要在于它是有"代表性"的。在"化出" 回忆中表现的并不是场上主人公回忆的全部镜头，而是一个细节即一个镜头。与此相似，镜头一般并不穷尽该情节情境的全部内容,而仅仅是在它与诸镜头的相对关系中充当它的"代表"。这使

我们有可能在实践中，即重新剪辑时，把镜头压缩到最小限度，或利用别的情节内容的一个镜头作为“代表”。

“新”、“旧”电影之间的区别之一就是对蒙太奇的解释。在旧电影里，蒙太奇是联合、粘结的手段，是说明情节内容的手段，它本身则是不易发现的、察觉不出来的。在新电影中，蒙太奇则是一个可以感觉到的支点，亦即可以感觉到的节奏。

诗歌的情形也是这样：僵死的韵律系统以其平顺的单调和不可感性，被“自由诗”(Vers libre)强烈的韵律感所取代。在早期马雅可夫斯基的诗歌中，由一个单词组成的诗行，紧跟在一个长句之后，落在长句中的均等的力量，随后落在短诗行上(作为韵律系列的诗行是平等的)，因此，这种力量形成为一种推动力。在可感觉到的蒙太奇中也是这样，落于一大段镜头上的力量后来全部落在一组短镜头上。

由“代表性”镜头组成的一段短镜头与长镜头是相等的，如同诗中一、二个词构成的诗行一样，这种短镜头的重要性和价值便突出出来了。

这样一来，剪辑的过程有助于突出高潮点。正象在感觉不到的剪辑中，大量时间化费在高潮点上一样，当剪辑成为影片可感觉到的节奏时，高潮点正因其短而被突出出来。

作为一个单位的一组镜头，没有与其相对的尺度即电影尺度是不可能的。我们总是不知不觉地倾向于从一个单位到一个单位地估量影片。所以，在折衷主义导演的作品中，有些地方使用旧的剪辑即蒙太奇组接原则，其唯一尺度是“场面”的可穷尽性(情节情境)，另一些地方却使用新的蒙太奇原则，其剪辑成了可感知的结构要素，这些作品中的活动往往给人以生理刺激。我们的精力投入一定的任务和过程中，可是这一任务突然间变了，

最初的刺激消失了，而因为我们在影片的上半部分中已接受这刺激，所以对新剪辑法毫无感受。这便是电影中尺度的力量，其作用相当于韵律在诗中的作用。

什么是电影的节奏？在提出这个问题时，节奏是一个人们经常使用而又往往滥用的术语。

节奏就是影片展开过程中修辞因素与韵律因素的相互作用及其运动。近景和照明不仅在镜头和镜头群的转换中作为转换的标志，而且在将一组镜头作为高潮突出出来时，都有其重要意义。这一点在使用特殊近景和特殊照明时必须加以考虑。它们本身不应当是偶然的，"好的"或"十分精采的"应当是在与影片的韵律过程和蒙太奇手法的相互关系方面是好的。突出一组韵律上鲜明的镜头的近景和照明所起的作用，完全不同于突出一组韵律上黯淡的镜头的近景和照明所起的作用。

电影与诗的相类不是必然的。电影本身如诗一样是一种特殊艺术。但八十年代的人并不懂我们的电影，就象不懂当代诗歌一样：

我们的时代辜负了您的诗，从而也辜负了您。

电影的"跳跃"性，电影中镜头单位的作用，日常生活中对象（诗中的词，电影中的景）的意义变形——这些都使电影与诗接近起来。〈……〉

在这篇文章里，我只想提出如下问题：一、关于电影中情节分布和风格的联系。二、电影体裁是由情节分布与情节的关系决定的。

为了提出这些问题，我从阐明文学中的问题"开始说起"。电影里的"跳跃"需进行长期研究。我们在文学中看到，不能"一般

地"谈论情节与情节分布的问题,因为情节分布是与其语义学的(意义的)体系紧密相联的，而这个体系又是由风格决定的。

在《战舰波将金号》里，修辞语义学手段的情节分布作用是很明显的,然而却未经研究。以后的研究必将揭示这一点,哪怕是在不太明显的事例中也将如此。指出某些电影、某些导演的风格的"拘谨"和"自然主义特性"，这不是取消风格的作用。这只是不同的风格，它们对情节分布的发展有不同的作用。

未来电影情节分布的研究，将取决于对它的风格和素材特点的研究。

译者:方　珊

译自: Из истории советской эстетической мысли 1917—1932 сборник материалов. М., "Искусство", 1980.

诗学的定义

鲍里斯·托马舍夫斯基

诗学的任务(换言之即语文学[1]或文学理论的任务)是研究文学作品的结构方式。有艺术价值的文学是诗学的研究对象。研究的方法就是对现象进行描述、分类和解释。

文学或语文学，正象语文学这一名称所表示的那样，是人民文学活动或语言活动的组成部分。因而，在一系列科学学科中，文学理论更为接近于研究语言的学科，即语言学。有一系列边缘科学问题，既可算作语言学问题，又可算作文学理论问题。但还存在着一类只属于诗学的专门问题。在交际中，我们使用语言和言语通常是用于人类交际的目的。使用语言的实际范围，就是日常"会话"。在会话中语言是交际手段，而我们的注意力和兴趣却在于交流的内容——即"思想"上，通常我们之所以注重言语的表达，是由于力求准确地将我们的思想和感觉传达给对方，为此就需要寻找最符合我们思想和感情的词语。而词语在言谈过程中出现，一旦达到满足听者需求的目的之后，它们就被遗忘，销声匿迹。在这方面，实用言语是不可重复的，因为实用言语存在于它所产生的条件之中；实用言语的特征和形式是

[1] 语文学是指包括语言学、修辞学、文艺学等等有关语言和文艺的各门学科之总称。——译注

为会话时刻的特定状况所规定的，为谈话者的相互关系、双方相互理解的程度、交谈过程中产生的兴趣等因素所决定的。既然引起谈话的条件基本上不可能重复，因而谈话本身亦不可重复。但在语文学创作中存在着这样的文字结构：其意义并不取决于说出它们时的状况；模式一经产生，就不会消失，仍可重复使用，并能在不断的反复中再现，从而得以保存下来而不失去其原义。我们把这种固定化了的，即保留下来的语文结构称之为文学作品。所有成功地找到最简单形式的、能被牢记和不断重复的表达就是文学作品。如格言、谚语、俗语等等都是这类表达。但通常说来，文学作品是指较大规模的结构。

作品的表达系统，或称作品的本文，能用不同方法固定下来。可以用手写的方式或者印刷的方式来固定言语，这时我们得到的是书面文学；也可以熟记本文，并通过口述流传下去，这时我们就获得了口头文学。口头文学能得到发展，主要是由于没有书面文字的环境。所谓民间口头文学——即民间口传文学，主要产生和保留于不识字的阶层中。

这样，文学作品就具有两种属性：1）不依赖于日常生活的偶然说话条件①，2）本文的固定不变性。文学是具有自我价值并被记录下来的言语。

这些根本特征表明，在实用语与文学之间没有明确的界限。我们经常记下自己那些带有偶然性和时间性的言语，按规则传递给对话者。我们写信给不能直接用即兴语言参与交谈的人。信可以是文学作品，也可以不是。另一方面，文学作品可能没被记录下来，很可能在它被复现出来的时刻（即兴创作）就

① 文学与说话之间的相互作用将在后面说明。

消失了。即兴话剧、诗歌(即兴之作)、即席演说等等均是如此。这些即兴之作在人类生活中发挥了纯文学作品才能起到的作用，它们在完成文学作品的功能，承着文学作品的职责时，尽管它们有着偶然性和暂时性的特点，但仍然是文学的组成部分。另一方面，文学独立于它赖以产生的条件这一点应理解为有限度的：不能忘记，所有文学只有在相当广泛的历史阶段中方是不变的，而且只有对于特定的文化和社会水平的人们来说，它才是可理解的。

我不再多举边缘语言现象的例子。我只想用这些例子说明，在象类似诗学这样的科学中，没有必要从法律上严格地限定其研究范围，也没有必要制定数学或自然科学的定义。如果有一系列现象确切无疑地属于所研究的范畴，那就足够了——只要这些现象或多或少地具有明显的特征，这样说吧，只要它们处于研究范畴的边界，就不能剥夺我们研究这类现象的权利，也不能指责我们所下的定义。

文学的范畴不是单一的。在文学中我们能够指出两大类作品。第一类，属于这类的有科学论文、政论文等，它们总是具有明确的、绝对的、客观的论述目的，这一目的超越于人们纯文学活动之外。科学论文或教学讲义是以讲述现实存在着的某种客观知识为目的，政治性文章总是以唤起读者进行某种活动为目的。文学的这一范畴就该词的广义而言应被称为散文。但也有这样一类文学，它们并不具备一目了然的客观目的。说明杜撰和假定的现象是这类文学的典型特点。如果作者也有向读者传授科学真理(科普小说)或影响读者的行为(宣传文学)的意图，那么，它是借助于激发对文学作品本身蕴藏的另一种兴趣而达到的。同时，正如同在散文作品中，直接兴趣的对象总是在作品

之外一样，在这第二类文学中兴趣永远在于作品自身。这一文学范畴就叫作诗(从广义而言)。

诗使我们产生的兴趣，在读诗歌作品时所产生的情感，在心理上近似于由感受艺术作品、音乐、绘画、舞蹈、装饰而激起的兴趣和情感，换言之，这种兴趣是审美兴趣或艺术兴趣。所以诗亦称艺术文学，它与散文——非艺术文学相对应。这些术语我们还将多次运用，由于"诗"和"散文"二词具有其它的意义，它们还得经常用于后面的论述中。

研究非艺术作品的结构的学科称之为修辞学；研究艺术作品结构的学科称之为诗学。修辞学和诗学组成文学概论。

不仅仅只有诗学才研究艺术文学。还有许多其它学科都在研究这同一对象。这些学科由于对所研究的对象采取不同的方法而相互各异。

文学史对文艺作品研究采取历史分析法。文学史家把所有作品作为不可分割的、统一的整体来加以研究，并把它作为其它个别现象族系中的个别的和具有自身价值的现象来加以研究。他分析作品的个别部分和某些方面，仅仅力求对整体进行阐释和理解。这种研究是以对所研究的作品进行历史的解释作为补充和联结手段的，也就是在文学现象之间建立联系和确定它们在文学演化中的意义。因而，文学史家研究的是文学社团、文学流派和风格，以及它们的演变，文学中的传统意义和个别作家及其作品的独创性程度。文学史家在描述文学发展的普遍进程时，要解释这种差别，揭示该演进的动因，不论它在文学自身之内，还是源于它对人类文化其它现象的文化关系，正是在这样的环境中文学才得以发展，并与之共处于永恒的相互关系中。文学史是文化通史的一个分支。

另一种研究途径是理论方法。在对文学现象进行理论研究时，就要对它们进行概括，因为它们不是作为个体，而是作为文学作品一般构成规律的运用结果而被研究的。每一部作品都被有意地分解为各个组成部分，在作品的构成中来区分其类似的结构程序。也就是将文字材料纳入到艺术整体中去的组合法。这些程序即为诗学的直接对象。假如我们将注意力集中于历史起源上去，集中到这些程序的来源上去，那么我们就有了历史诗学，它所关注的是这些在研究过程中孤立程序的历史际遇状况。①

但在一般诗学中所研究的并非诗歌程序的起源，而是它们的艺术功能。从其艺术合理性的观点来研究每一种程序，也就是加以分析：为什么会采用这种程序，以及它们达到了什么样的艺术效果。在一般诗学中，对文学程序的功能研究就是对所研究的现象进行描述和分类的主导原则。

然而，尽管理论研究的方法和任务根本不同于历史学科的研究方法和任务，但在诗学中应该有进化观点。如果说，在诗学中，被当作某种有机体系的整部文学作品的历史意义不是本质性问题，那么，研究和解释直接的艺术效果，总是应该在一定程序的历史地形成的习惯运用方式的背景上进行。同一种程序改变自己的艺术功能取决于下列因素，比如说，它是文学现代主义的特征，被视为异乎寻常的、破坏传统的东西呢，还是该传统的一个因素，是“旧流派”的特征。

还有一种研究文学作品的方法，它表现在规范诗学中。对

---

① 如果在个人创作的范围中来研究程序和作品的起源，那么我们得到的就是解决该作家怎么创作、为什么而创作等问题的“创作心理学”。

现有的程序不作客观描述，而是评价、判断它们，并指出某些唯一合理的程序来，这就是规范诗学的任务。规范诗学以教导人们应该如何写文学作品为目的。每个文学流派都有自己的文学观和自己的准则，可见，都有自己的规范诗学。在文学宣言和声明中、在有针对性的批评中、在各种文学团体的信仰体系中所表现出的文学法典是规范诗学的各种形式。文学史是规范诗学现实任务的部分展现，规范诗学决定着个别作品的存在和文学流派交替变更中的内容演化。

十九世纪初的所谓"诗学"是一般诗学问题与规范诗学问题的混合，它不仅描述而且颁布"准则"。这种诗学其实是法国古典主义的规范诗学，它产生于十七世纪并在文学中统治两个世纪之久。在文学演进相对缓慢的情况下，这样的诗学可能在当时人看来似乎是牢不可破的，而它的要求似乎是文字艺术本身所固有的。然而在十九世纪初发生了古典派和领导新诗学的浪漫派之间的文学分裂；紧跟着浪漫主义出现了自然主义；然后在十九世纪末产生了象征主义、未来主义等。文学流派的迅速变更，尤其是人类文化各个领域内都在变革的当代，文学流派的交替更为明显，这种变化证明企图找到一种普遍的规范诗学是痴心妄想。被一种潮流所推动的种种文学规范，总要遭到对立文学流派的否定。尽管每一种文学流派都自认为，正是他们的美学原则才是人人都应遵循的原则，而随着该流派文学影响的跌落，其原则也就衰败了，由新流派、新原则取而代之。现在，无论建立任何一种追求稳固性的规范诗学都是徒劳，因为仍然避免不了表现为文学潮流迅速更替和变动不居的艺术危机。

在此我们将不给自己提出规范化的任务，只求满足于对文学材料进行客观的描述和解释而已，亦即仅限于对一般诗学的

问题进行阐释。

在材料的选择上，我们主要将面向我们最近的十九世纪文学。我们将尽可能地回避十七世纪以前的文学材料，因为正是从十七世纪起在欧洲揭开了新文学史的一页，开始了一代接一代的文学传统的不断更递。只有少数过去创作的作品给予后世的创作以影响，而这些作品（如古希腊文学、东方各民族的文学）被现代灵活的解释所折射，也发生了巨大变形，所以，很难说它们对文学传统有什么直接而完整的影响。

译者：张惠军、丁　涛

校者：李济生

译自：теория литературы. Поэтика. М.-л., Госиздат, 1928.

艺术语与实用语

鲍里斯·托马舍夫斯基

在日常生活中，词语通常是传递消息的手段，即具有交际功能。说话的目的是向对方表达我们的思想。因为通常我们能够检验对方对我们的话语到底理解了多少，所以我们不甚计较句子结构的选择，只要能表达明白，我们乐于采用任何一种表达形式。表达本身是暂时的、偶然的，全部注意力集中于交流。话语是交流过程中偶然的伴旅，假如面部表情和姿态也能胜任交流的传达作用，那我们也会象使用词语一样来使用这些手段。点头、摆手经常代替表达并成为对话的有机成份。(请注意：在剧作中，舞台说明指示演员该用什么样的表情或姿势完成对白内容)。

文学作品则不然，它们全然由固定的表达方式来构成。作品具有独特的表达艺术，特别注重词语的选择和配置。比起日常实用语言来，它更加重视表现本身。表达是交流的外壳，同时又是交流不可分割的部分。这种对表达的高度重视被称为表达意向。当我们在听这类话语时，会不由自主地感觉到表达，即注意到表达所使用的词及其搭配。表达在一定程度上具有本体价值。

包含着表达意向的话语被称为艺术语，以区别于不包含这

种表达意向的实用语。①

如果以为艺术语只为艺术作品所固有，那就错了。艺术作品的本质不在于具体表达的特性上，而在于将表达结合成为某些统一体，在于词语材料的艺术构成。作品之联合、构成的原则可以同表达的性质不发生任何联系。

另一方面，在日常生活中，我们在用句时也时常对表达给予一定的注意，对某些词及套语的词语结构给以重视。这样说吧，在日常交谈中，我们常常"展示"自己的话语，目的正是要使对方注意我们的表达方式。

艺术语的概念同艺术作品语的概念并非完全吻合。艺术语可以存在于文学之外，而从另一方面，我们则可想象出这样的作品：它使用"消失了的"、无法感知的语言。

然而，既然艺术语主要是存在于艺术作品之中，所以，当分析艺术作品时，我们终归要考虑到艺术语的本性。

对艺术语本性的研究完全是语言学的任务，因为语言学是研究一切形式的人类话语的科学。其中，我们所着手的问题，属于研究话语特殊形式的修辞学范畴。如果说我们在这里，在诗学里，非要涉及这些问题的话，那么其原因有二：

1）对同表达意向共存的基本现象加以注意，这对于理解艺术作品的结构来说是完全必要的，因而，修辞学是进入诗学时所

---

① 不要以为，"表达意向"会有损于思想，会使我们只注意表达而忘记了思想。其实正相反，注重表达自身，更能活跃我们的思想、并迫使思想去思考所听到的东西。反之，那些司空见惯的、呆板的话语形式，仿佛在麻痹着我们的注意力，无法唤起我们的任何想象。一个人，当他无事可谈、但又必须谈点什么的时候，他就求助于通常的"套式成语"，以便为自己言之无物的话语装点门面。听者恰好也是这样，他由于习惯了这种"套式成语"，所以只是机械地听听而已，而并不去注意对方所讲的意思。

必需的向导。

2）这些问题是在古代诗学及雄辩术中产生的，并在传统上不是被归入语言学，而是被归于文学理论，这就是何以在语文学的教学中，它们通常不归于语言学体系，而归于文艺学体系中去的原因所在。

总之，在诸论中我们将涉及许多基本问题，这些问题与建立可感知的表达和话语的个性化手法（个性化手法，即用一般的语言材料来建立本作品或本作者所特有的话语）相联系；与此同时，我们也将充分注意，用以建构言语的这些程序在感知中能够取得什么样的效果。

译者：张惠军、丁　涛

校者：姜俊锋

译自：теория литературы. поэтика.

М-Л., Госиздат, 1928.

词义的变化

（诗学语义学·转喻）

鲍里斯·托马舍夫斯基

词在句中获得确切的意思。在大多数句子中，词之间联结得十分牢固，并相互制约着，因而有可能从句中抽取出个别词而不使句子丧失原义。在这种情况下，可以用任何一个词取代所取出的词，而这一新词的意义则由上下文所决定。这一事实（即词义常由上下文所决定，而不取决于词本身）证明口语中确有无意义的词，或者更确切地说，存在着一般词义的词。比如，可取代任何名词的“某件东西”（штука）一词，或可取代任何形容词的“这样的”（такой）一词都是这种词。“某件东西”一词与法语中“un chose”（阳性，区别于被意识到的“une chose”一词，即“东西”；“chose”用作形容词）意思一致，由该词派生出能通用的动词“choser”，它在口语中应用很广。当说话者很难选择适当的词汇时，就使用这类词，其意义则由上下文所决定。这些词的词义功能有如代词功能，所不同的是，代词是用来替代已经说过的词，其意义由已经说过的词来确定，而这些中性词则从上下文中获得自己的意义，如缺少这些词，句子就会受到破坏，因为对于句法的完整性和联结性来讲，就缺少了句子的组成部分。当这些中性词填充了空缺时，句子便显得流畅而完整。上下文使它

们获得词义。一般说来，这样就能使任何词都能表示它在潜在意义中所不包含的词义，换言之，即改变了该词的基本意义。改变词的基本意义的程序就叫转喻。因此，当我们涉及到转喻时，就应该分清词的直义（它通常使用的意义）和转义，转义是由整个上下文的普遍意义所决定的。这样，我们就可将眼睛称为星星。在这种情况下，在我们的上下文中，“眼睛”的概念就是“星星”一词的转义。

在转喻中，词的基本意义被破坏了，而通常正由于破坏了直义，才能感觉到该词的次要特征。因而，当我们把眼睛称为星星时，我们就能在星星一词中感觉到闪光明亮的特征（这样的特征可能在使用该词的直义时并不表现出来，例如“昏暗的星星”，“消逝的星星”，或者在天文学中的“天琴星座中的星星”）。此外，还产生出该词的感情色彩：因为“星星”这一概念属于相对“高级的”概念，所以，我们将眼睛称作星星时倾注了某种欢乐和欣赏的感情色彩。转喻具有对话题激起感情的特性，引起某种感觉，具有感情评价的意义。

在转喻中有两种基本情况：借喻和换喻。

借喻。在这种情况中，由直义和基本意义所表示的事物和现象与转义完全无关，可是，它们的某些方面的次要特征可以过渡到转喻所表示的事物上去。换言之，词的直义所表示的物和转义所指的物之间有着某种间接相似之处。因为只要我们不由自主地考虑为什么正是要用该词来表示某一概念的问题，我们就会发现在直义和转义之间起着联系作用的这些次要特征。这些特征在表象中出现得愈多、愈自然，转喻就愈鲜明、愈有效果，感情色彩就愈强烈，“对想象力的刺激”也就愈有力。

这样的转喻就叫做借喻。举几个借喻的例子：

Пчела из кельи восковой

Летит за данью Полевой.

(蜜蜂飞出蜡制的僧房

去寻觅田野中的贡果。)

“Келья”(僧房)表示蜂窝,“Дань”(贡果)表示花蕊中的蜜汁。这些概念相近的心理因素十分明显，不必再作解释。但否定的因素也很重要：一方面,在僧房的概念与蜂窝的概念之间毫无直接联系,另一方面,在贡品与花蜜之间也是如此。然而在僧房的表象中产生了次要特征(拥挤,隐居的生活),它们与伴随着蜂房的表象所出现的特征相类似;而“贡果”也同样引出了采集等行为的特征，这些特征存在于蜜蜂采取花蜜的过程之中。

借喻可以在动词中表现出来：

Горит восток зарею новой…

Война паслась на всех лугах …

Вкущать сон… И Т.П.

(东方又燃起新的霞光……

战火如马群牧放在草原上……

饱尝美梦……)

尤其是形容词所表示的借喻更是常用:“珍珠般的眸子”,“灰白色的树桩”、“金色的光芒”、“灰暗的思想”。

对于借喻来说，下列直义和转义部分相近似的情况很有代表性：

1)无生命的自然界的物和现象用表现生命现象的词汇来称呼,如：

Сойдут глухие вечера…

Змей расклуъиться над домами…

(А·Блок)

(幽静的黄昏即将消逝……

犹如金蛇狂舞在房屋上空……

(А·勃洛克)

Земля кричала при обвале…

(Н·Гихонов)

(大地在崩塌时狂呼……)

(Н·吉洪诺夫)

Глядится тусклый день В окно…

(昏暗的一天映进窗内……)

试比较对冬天的描写：

О,старость могучая круглого года,

Тебя я приветствую вновь…

(И·Коневской)

(啊，一年四季中强壮的暮年，

我再次向你致敬……)

(И·科涅夫斯基)

试比较相反的借喻：

“Златые дни моей весны”.

(Мцлонов)

(“我那春天的黄金岁月。”)

(米洛诺夫)

自然现象与人的真实行为的这种近似现象就叫做拟人化(антропоморфизм)。

2)以具体代替抽象；以物理现象代替道德与心理现象：

И веков струевый водопад,
Вечно грустной спадая волной,
Не замоет к былому возврат,
Навсегда засквозив стариной.

(А·Белый)

(世代奔流不息的瀑布啊，
忧郁的浪涛不停地倾泻，
它仍象远古时那样穿流不竭，
却永不能使往昔重返人间。)

(А·别雷)

Есть человек: ему свежо —
Он перестроен снизу вверх!

(Н·Тихонов)

(有个人：他焕然一新——
从下到上经过了改建！

(Н·吉洪诺夫)

借喻所产生的效果经常用“形象性”一词来表示：借喻的表达是形象的。其实，“形象”一词本身在此类用法中就是借喻。事实上，借喻可能并不引起任何感性表象。“僧房”与“贡果”在该词确切的意义上并不能产生任何形象。某些借喻、尤其是形容词(珍珠般的眸子、灰白色的树桩、金黄色的光芒)能够引起形象的表象(因为光线有时看上去很象金黄色的丝线等等)，但并不尽然，如“灰暗的思想”就不能产生任何形象。显然，词本身如要引起感性表象，它必须具备产生“形象”表象的性能，而在借喻中却远非总是如此的。

还须注意，借喻词总是处在上下文中，而上下文又阻碍着

该词的原义产生清晰的表象。所产生的不是相似的表象，而是对某种意义可能性的感觉；同时，类似的可能性是在情绪上体验到的，因为它不可能被透彻地思考。只有把该词从上下文中孤立出来，有意地去注意它，并且忽略它的上下文，才能产生"形象"。然而，在如此仔细考虑的情形下，词会产生任何心理联想，而这种心理联想完全是主观随意的，并未经过确证，亦非由上下文提示的。相反，借喻具有完全客观的、确定的意义。专注于借喻词潜在意义所产生的主观联想，会导致所谓"借喻实在化"，即在其本义与转义中思考并调和词的意图。这种借喻实在化往往导致对词的理解产生荒唐悖谬的滑稽效果。借喻实在化的滑稽性常被用在电影的某个画面上，紧随着男主人公借喻性地描绘女主人公美丽的话语（眼睛象星星，牙齿象珍珠，还有天鹅般的脖颈），银幕上真的出现了女主人公的真实画像：长长的天鹅脖颈，代替眼睛的是闪光，代替嘴的是珍珠饰物。

若论及借喻的心理意义，那么必须指出，对词的借喻运用，在破坏其逻辑内涵的同时，还能激起由一定形象所产生的感情联想（不论它们在某些场合如何模糊不清）。我们不是用思想去领会词，却通过感受去体验它。在这里，显著的特征是，实用语中带感情色彩的词往往有着借喻的来源，如"老大爷"、"小鸽子"、"畜牲"、"下流胚"（其原义是指下等人而言）等等。

借喻的表现力不仅是由包含于借喻中的原始"形象"所产生的，而且在很大程度上是由借喻词的词汇色彩、即对该词所借用来的词汇环境的感受所引起的。

借喻绝不仅仅是诗歌语的专有特征，它同样也在实用语和口语中使用。在反复应用中其派生义（转义）就固定在词中了，于是，词便获得了新的基本意义。在语言中有许多这类带有借

喻来源意义的词(有时还失去了原义),例如:"触动心灵"("动人的"即由此而来)"活词"等等。

还有一类进入语言的特殊借喻词,其派生意义是由于必须称谓新出现的生活现象而产生出来的。在此种情况下,旧词的意义通常会扩展到新概念中去。比如,出现纸张后,原来只表示树叶和植物叶子的词"叶"(лист),便被扩展而用以表示纸张的"页"了(листы)。发明了枪炮火器之后,"射击"一词就不仅仅是表示射出的弓箭了。出现了木器,木器的某些部位就开始用诸如"腿"字(桌子腿、椅子腿)来称谓;还有"背"也是如此(试比较:壶把手,壶嘴等)。

这种词义的扩展现象叫做矛盾结构[1],按其性质而言,它接近于"换喻"。

语言的借喻(即带有借喻来源意义的词)不是修辞意义上的借喻,因为其中的派生意义是作为固定意义被人理解的。修辞借喻应当是新颖的和出人意外的。

然而,借喻经常是重复的。在诗歌中存在着传统的借喻,例如,从童年起就开始从经典作家的著作中学来的借喻,它们业已随着对于过去在相应转义中的运用的明确意识而再生产出来。已经提到过的借喻:眼睛——星星,牙齿——珍珠,就是这样的借喻词。传统的借喻正处于向语言性借喻逐渐过渡之中,它们在不断反复地使用中才能真正获得第二义。如"火焰"开始表示"爱情"之意。但类似的传统借喻只有在诗歌词汇中才能有第二种意

---

① 矛盾结构意为"扩展",也可称为"滥用"。有时这一术语用于转义形式的过分夸张和反常应用之意。例如,在逻辑上自相矛盾和堆砌使用借喻,比如:"党派的右翼在某些小河中翻了船。"陀斯妥耶夫斯基在描绘微醉中人的动人风格时这样写道:"这只有至高无上的神看见。"

义。假如在会话中使用它们，便会立即产生"诗歌语"的怪异印象（常带有讽刺色彩——讽刺性地摹仿）。

象这些"用俗了"的借喻是可以焕然一新的。借喻在更新时必须遵循下列准则：失去表现力的词要用同一涵义的同义词来替换。假如用"篝火"一词取代"火焰"（指"爱情"义），那么，说俗了的借喻就有一些更新之意（试比较：陀斯妥耶夫斯基更新了的谚语："这仅仅是些小花，而真正的果实还在前面！"）更新借喻的另一种方法就是发展借喻的意思，亦即用修饰语或直义上与它有联系的其它词来进行补充。如用修饰语"灰色翅膀"来补充已无表现力的词"小鸽子"。

分析借喻时，总要考虑到它们的相对新颖性或传统性。

在使用借喻的各种情况中，应该区分出借喻性定语（在一般情况下为形容词）。

修饰语。在严格理解词的某一个基本意义时，我们看到，它表示与它同类的某一种现象。如果使词摆脱开与词汇、语言特性相关的一切联想，亦即使词摆脱开词汇和感情色彩、摆脱开偶然的特征，那么我们就可以把它作为表示某种客观现象的相对精确的符号来加以使用，我们对该词的态度将取决于我们对由该词所标志的客观现象的态度。对词作这样的理解时，词就成为术语。如"三角形"这个词，它的数学意义就是表示众所周知的由三条直线相交而组成的数学图形。（同一词还可作另一种理解——即作为音乐术语，它表示一种打击乐器）。由某一个固定意义的术语所表示的全部现象之总和，称之为术语的客体；适用于组成客体的全部现象的共同特征之总和，称为术语的内涵（或称为用术语表示的相应概念的内涵）。比如说，"房子"这一术

语(或概念)的外延，就是用“房子”一词指称的一切建筑之总和。这些使该类建筑物区别于其它物体的特征就是概念的内涵(这些特征也包括起源的特征：房子是被建造出来的——洞穴并不是房子；还包括用途的特征：房子是为了住人等等)。倘若我们不把注意力集中到所有的房子上，而只注意到某种特别类型的房子，这类房子因其独特的特征或因其他房子所没有的许多特点而区别于其他房屋，那么我们便会形成一个较小外延的新概念(不是所有的房屋，而仅仅是某些房子)，以及较大内涵的新概念(“房屋”的所有特点和区分出来的那一部分房屋所具有的特点)。有时这个新概念可以用同一个词一术语来表达，如：别墅、小木屋、官殿、私邸、车站等。但是很可能发生没有统一的术语与新概念相符的情况。在这种情况下，我们就要采用将语法定语和一般术语结合而成的合成术语，语法定语本身就包含着特征，这一特征能将该类现象从术语所表示的现象之共同外延中区分出来。比如我们创造了“木头房子”、“三层楼房”、“公房”诸如此类的一些术语。语法定语缩小了术语的外延，其本身还包含着与术语内涵相联结的新特征，这种语法定语就叫做逻辑定语。逻辑定语的作用在于把所表示的现象从与之相类似的现象中区分出来，以指出它与众不同的特征。

诗学定语实际上与逻辑定语不同，它不具备从与它类似的现象群中区分出一种现象的功能，也不包含被确定词本身之外的新特征。诗学定语重复包含于被确定的词本身之中的特征，其目的是要引起对该特征的注意，或表达说话人对该事物的感情态度。例如当我们说“辽阔的草原”、“蓝色的大海”时，并没有因此就将“辽阔的草原“与其它某种草原进行区别(即没有去想狭小的草原)，我们也没有将“蓝色的大海”与其它颜色的海对立

起来，而仅仅突出该词组的重要特征而已。在多数情况下，当我们谈论个别现象时，一般不使用逻辑方面的定语，而只使用诗学方面的定语。诗学定语就叫做修饰语。

与语法定语相似，与名词联用的修饰语多半用形容词来表示（茂密的森林、阴郁的黑暗），动词和形容词的修饰语一般用副词来表示（炽烈地爱——热烈的爱情），但也可以用另一种方式表示，如“天堂的声音”、① “呼吸凉爽的空气”② 。从狭义上讲，只有名词性定语被理解为修饰语。

必须指出，同一个语法定语可以是修饰语，也可以不是。例如，在“红玫瑰”这个词组中，如果我们用“红的”这个词来确定玫瑰的特殊品种，以此区别茶色玫瑰、白色玫瑰等，那么定语就是逻辑定语。但是如果我们所指的仅仅是最普通的红玫瑰，那么在“红玫瑰”这一词组中，定语所强调的只是由“玫瑰”一词所指示的特性，而定语就是修饰语。

逻辑定语及所确定的词共同组成一个复杂的术语，因为它比起具有独立意义的修饰语来说，更加附着于所指之词，尽管逻辑重音很弱，但说话时仍带有相当大的独立性。在说话中修饰语愈是出人意料，它的重音就愈是突出。常用修饰语，也就是习惯了的及传统的修饰语（如蓝色的天空、遥远的路、广阔的田野、火红的太阳）就不怎么被突出。

在某些诗歌体中，修饰语用得很广泛，几乎每一个名词都伴有修饰语。例如：

---

① 此处定语“天堂的”是用名词二格表示的：“звуки рая”。——译注

② 此处定语“凉爽的”是用名词五格表示的：“дышать прохладой”。——译注

啊，黎明的清新气息
飘进窗来，令我心神顿爽。
于一片玄谧的宁静中，
眺望着朝霞辉映的万千景象；
远处那一片松林，
头戴桂冠，送来阵阵树脂香，
东方的天际象一块朱红的壁毯，
羞怯的司晨女神，点燃了漫天霞光，
她那殷红的倩影倒映在水面上，
那一排排黑云杉林中，
海湾静卧在海岸的怀里，无限安详。

（A·迈科夫 1838 年）

这些必要的修饰语就叫做“装饰”语。而在将修饰语用俗了的文风中，这些定语在它们的使用意义中，即成为传统用法，已不起什么积极作用。因此，修饰语通常都是由一些泛用词、对一切都能适用的词构成的。例如十九世纪二十年代的诗歌中出现的“姑娘”一词，一定要用“年轻的”、“温柔的”、或者是“亲爱的”的修饰语。而“昏暗”一词则一定要用“神秘莫测的”。十八世纪法国的叙事诗中凡对景色的细节描写，都用“绽开笑脸的”修饰语（在俄文中译为“欢快的”）如：“riantbocage”（“欢快的小丛林”）等等。在口语中，为了使句子充分和完整，为了突出被修饰的事物、现象，常常感到需要一些无关紧要的修饰语，于是就用“这样的”、“某种”等词作为修饰语。试比较：“这次我陷入某种窘境中”（陀斯妥耶夫斯基《涅陀契卡·涅兹凡诺娃》1849 年第一版。而在第二版中此处变成“我陷入可怕的窘境中”。通过这一修改可以看出，“某种”一词根本不表示“不确定”和“不清楚”之意，可以

认为，它是由于找不到为了句子完整所必需的修饰语而使用的代用词。如果句子没有修饰语，意思也清楚)。

在古代诗歌中(如《荷马史诗》)，经常可以看到许多常用的修饰语，即一劳永逸地固定在一些词或名字前面的修饰语，象"银弓手阿波罗"、"飞速行走的阿喀琉斯"、"明眸女神"、"黄金宝座上的赫拉"等。

在诗歌体的用词中，修饰语常常以借喻的形式出现。"灰暗的思想"就是这样的词组。

借喻式的修饰语与一般常见的借喻不同处在于：在借喻式的修饰语中可以发现比拟成份。例如，在一定的上下文中，可以用"珍珠"一词替换"牙齿"这个词。这样，我们就得到了一个纯正的借喻词，它的全部效果就是不必再使用"牙齿"一词。然而也可以说成"珍珠般的牙齿"。在这里，修饰语"珍珠般的"起着"珍珠"一词在前种情况下的同样作用，不同处在于，后者将"牙齿"说出来了，因而对句子的理解更为容易。"珍珠般的牙齿"与"珍珠"(牙齿)提供了用直义称谓对象的词与用借喻称谓对象的词两者的对比。

在这种关系中，一方面借喻的作用被减弱了，另一方面它又在不同的意义运用中获得了两词对比的特殊效果(一个是直义，另一个是转义)。为了加强对比的效果，有时要选择相反的修饰语或者与被修饰词相矛盾的修饰语，如"甜蜜的痛苦"、"有声的沉寂"、"昏暗的微光"等等就是如此。象这类矛盾(就它的直义而言)的借喻称为逆喻。

借喻的修饰语是迈向借喻比较的第一步。可以把"珍珠般的牙齿"说成"牙齿象珍珠一样"。这种说法虽还没有心理比较的因素，但在词形上已接近于它了。如果我们说："牙齿因其颜

色和光泽象珍珠一样"，那么这就是完整的比较了。

在实质上借喻与比较的区别在于，借喻中的词往往只作为转义而出现，因为不能十分明确地意识到它的直义，而在比较中，词用为直义时，人们的注意力则集中在两个完全不同的概念的比拟上。比较是可以被完全彻底地意识到的，因而用指出某一段思想的完整句子来表达，而借喻仅仅是表达的成份，它不能发展为独立的思想。

尽管借喻与比较有这种区别，但在它们之间总会存在着表达的过渡形式，其中既有借喻的因素，又有比较的因素，还可能有从借喻到比较的表达阶段性。因此，对每一具体情况都必须具体分析：在该用语中主要是借喻，还是比较。当我们对借喻词和直义词进行词的对比时，总会遇到这个问题的。①

譬喻。借喻应该是新颖的、出人意料的。它愈使用便愈"磨损"，也就是说，词的内涵中与其原有"转"义相应的新的基本意义发展了起来。如"令人迷醉的"（очаровательный）一词是对某种高贵品质的简明表示，而毫无"一大杯酒"（чара）和魔力（колдовство）之意。

应当把"磨损"了的借喻与来自约定俗成联系的借喻区别开，而这种联系不仅仅表现在词的使用中。例如，在一系列约定俗成的描写中，心表示爱（十字架表示信仰，锚表示希望），它们常表现在绘画及雕塑中，等等。起源于神话的譬喻是众所周知

① 对于这类比拟来说，某些形式很有特色，当借喻是作为定语词出现时，该词固有的原义与所修饰的词所表示的意义（在转义上）是同样的，例如："受良心谴责的蛇蝎小人"。在这里用定语"受良心谴责"的词组使得"змея"—蛇一词的喻意更准确了。试比较："珍珠般的牙齿"、"葡萄般的琥珀与红宝石"。（普希金）

的。(阿穆尔[1] 表示爱情，菲米达[2] 表示正义，等等。)我们把用以表现另一类概念而使用的约定俗成的事物或现象称之为譬喻。

譬喻通常都是按传统用法习沿下来(约定俗成)的，即在两个比拟的现象之间先要具备某种为人们所熟悉的关系，才能真正成为新颖而出人意外的借喻。

在譬喻(喻意)中，词有着自己的原义，而只有用这些词所表示的现象，才是说话者归根到底所想之物。譬喻的喻意故事(寓言)就是这样，其中，在约定俗成题目的幌子下"所指的"是某种别的东西。

延长的或扩展性的借喻接近于几乎总在不断发展和扩大的言语喻意体系。在扩展性的借喻中，词是按照它们的直义组合搭配而成的，由此构成了按其本义进行理解的上下文，只有进入上下文的个别词，正如其联贯语的一般意义一样，表明我们在使用转义语。因为上下文有助于在基本的、直接的意义上理解词，所以，在意识中就出现了并列的双重概念和表象——即词的直义和转义，在两者之间建立起了某种联系。下面就是一个扩展性借喻的例子：

爱情的坟墓

青年的胸膛中有一座致命的火山。
它愤吐烈焰。烈焰中建成一个爱的世界，
然后——岁月流逝：维苏威[3] 平静安然，
而亲爱的赫库兰尼姆却在灰烬中殒灭；

---

(1) 阿穆尔——希腊神话中的爱情女神。——译注

(2) 菲米达——希腊神话中的司法女神。——译注

(3) 维苏威是意大利南部那不勒斯东南不远处的活火山。公元79年的一次大爆发，把附近的庞贝、赫库兰尼姆、斯塔比奥城全部掩没。——译注

在大堆熔岩下沉睡着梦想、爱情和热忱；
生活沸腾过的世界如今已成为一座古坟。
而记忆，终于象一个冷峻的采矿工人，
他深入地层，在废墟中摸索着前进，
他打开棺木，挖掘古坟，
把爱情这具不朽的木乃伊找寻，
死者的额上闪耀着幻想的光影，
僵硬的面容仍然美妙绝伦，
　　那双熄灭了的眼睛
　　仍闪耀着已凝成化石的斑斑泪痕，
抛给她命运的两顶花冠啊，
一个早已化为灰烬，另一个绚丽如新；
　　玫瑰花冠业已销殒，
　　而那顶荆冠①
　　却在永恒的死亡中完好无损。

（B·叶涅季克托夫）

这首诗就是用借喻构成的。“胸膛中”、“爱的世界”、“梦想、爱情和热忱”这些词向我们说明了借喻词的真实含义（派生意义）。可这些词是按照各自的原义搭配组合而成的，其结果便构成了一幅冷却了的熔岩“图景”，矿工正在挖掘。诗的第二部分，“荆冠”已是一个明显的譬喻，这个譬喻是从福音书的题材中借用来的。这样，我们获得的不是简单的借喻（用一个不常用的词来称谓物体），而是用火山的形象对爱情作譬喻性的描写。

请比较马雅可夫斯基的譬喻（扩展性的借喻）：

① 荆冠是蒙难殉教的象征。——译注

史册上从未有过的、亘古未闻的
事情：
　　昨天，
　　斯莫尔尼
穿过寒霜，
唱着“国际歌”，
　　扑向
　　柏林的工人。
忽然
　　侦探们——
　　那些酒吧间和歌剧院里的老主顾
看见了
来自俄罗斯的
　　三层大楼似的
　　幽灵。
他起来了，
　　迈开大步，在欧洲走动。
宴饮的人们还未来得及结束宴会——
他
已经一声巨响落在面前，
　　胜利林荫大道① 的上空——飘起
“苏维埃政权”的
　　旗。
肥腻的手掌徒然央告——

① 此为柏林的一条林荫道。——译注

无法使他在无声的疾驶中停止。

而斯莫尔尼，越过君主国和民主国的障碍，

踏碎它，

向前冲击。

已经

从布鲁塞尔

光洁的人行道上

紧绷神经，

传出了关于“漂流的荷兰人”①，

革命者荷兰人的

神奇传闻。

这里的譬喻（革命——幽灵）是从共产党宣言的第一行中引用来的：“一个幽灵在欧洲徘徊，共产主义的幽灵。”

扩展性借喻往往是发挥抒情题材的手段。

换喻。转喻的第二大类是换喻。换喻不同于借喻的地方在于，在转喻的直义和转义之间存在着某种对于实体的依赖性，亦即直义与转义所指的物或现象就存在于因果联系中，或存在于另一种客观的联系中。例如，在“干杯”（выпить чашу до дна）这个词组中，“杯”（чаша）一词表示的是盛在酒盅中的饮料，而在该换喻中，却用容器代替了容器中的东西。“我吃了三盘”就是这类换喻词语。（不过在此处是作为数量而出现的——“三盘汤”，正如“三瓶奶”一样。假如所说的内容是由上下文来

① 神话里一个远航中的船只，命运注令他要永远坐在自己的船里，在暴风雨里的海上飘荡，如遇到这位“漂流的荷兰人”及其船只，就预示着暴风雨和死亡。——译注

确定的话，那么在谈话中就可以说："我卖了三瓶"，而不说："我卖了三瓶牛奶"。）在"笔耕生涯"这一词语中，"笔"就是作为换喻来使用的，它用作职业的手段，谋生的手段。（"生涯"在这里也是一种换喻的用法，表示收入的主要来源。）

在诗中：

黄金说，一切属于我。

宝剑说，一切属于我。

"黄金"和"宝剑"的换喻实质在于，物质材料被用来代替对象（黄金代替了金钱和财富，宝剑代替了军事力量）。

同样，也可以用地理名称来代替与该地方有联系的某些现象；如"梵蒂冈"表示"教皇的权力"，"克什米尔"表示克什米尔出产的毛织品。

借助于现象之间的联系而构成换喻词语，这种联系很多，要将它们分类是徒劳无益的。我们还可以为上述例证再补加一些不同的换喻词语加以说明：如"交出手和心"①、"血淋淋的暴行乘隙闯入"（"暴行"代替"凶手"——抽象词代替具体词；也可以用逆向换喻），如"读普希金"（作者代替著作）。"我妹妹这样作践自己的灵魂，还不如到庄园主那儿去充当黑人或到波罗的海东部的日耳曼人那里去充当拉脱维亚人更好些。"（陀斯妥耶夫斯基）（"黑人"和"拉脱维亚人"代替了"奴隶"，也就是以个别代替一般情况）。

换喻的一种特殊类型是提喻，其中运用了数量性质的关系：用部分代整体，或者相反，单数代替多数等等。例如：

……安详的立陶宛

① предложить руку ч сердце。意为"求婚"。

带着一群勇敢的将军
踏上了俄罗斯的土地。

面对临终的人，玩笑的日子亦将沉寂……

试比较：

他象无数鱼群中的一尾鱼，
象所有贮水池中的鱼儿一样，
他是编上号码的雇农，
也曾入伍把兵当，
他走着，有如九级浪，
沿着水池，轰隆作响。

（H·吉洪诺夫）

提喻和换喻之间的区别是相对的，它们之间并没有确切的界限。因此把提喻看成是换喻的一种更为适宜，以上所举的例子都属于换喻一类。

还有一种语言现象，即将词用于其反义的讽刺手法，也属于换喻的同类现象，例如用“聪明”一词取代“笨拙”一词：

你这聪明脑袋瓜儿是从哪里冒出来的？

词的这种使用法只有在贬低词义的情况下才能称为讽刺（用褒义词来替换贬义词，其目的仍然是用于贬义）。

啊，许许多多的荣誉！
而事情也是光荣的！

（普希金《安杰洛》。说的是不名誉的行径。）

不过，经常可以看到相反的情况，使用贬义词，却用于爱抚之意：“啊哈，你呀，坏蛋”。诸如此类。

在换喻中还常常出现委婉词，“表述的柔化”，其作用在于用

彬彬有礼与谦和的形式，来表达尖刻与粗暴的意思。比如在许多荒废的栅栏上和深巷的墙头上可以看到标语："严禁停留"。"停留"一词在此处已不是原义，而是委婉语。

在口语中，换喻词是很典型的。按其重复率来看，它们完全可以是词的新义之源。许多词就其常用词义来说就有换喻的起源，如："德国人"（原义为"哑巴"，即不会讲俄语的外国人，以后才专指德国人），还有"城市"（原指有围墙的地方），等等。

借喻和换喻是转喻的两种基本类型。不同的作者对它们有不同的用法。根据借喻或换喻的使用孰占优势，就能确定该作家的风格是借喻式的还是换喻式的。

在分析某篇文学作品时，为了把换喻和借喻区分出来，可以遵循下列实际规则：借喻通常可以构成比较，也就是可以借助"好象"、"类似"等词来补充借喻，或者径直提出一个词，其直义表达上下文所暗示的意义，并用借喻词同它进行比较。换喻则不允许这样。比如："昏暗的日子仿佛映进窗来"，"蜜蜂从象僧屋一样的巢中飞出"；但是不能说"我读一本象普希金一样的书"。

代用语。在借喻和换喻中存在着共同的因素，即避免使用本概念固有的词来称谓它，然而，不改变所使用的词的意义就能达到这一目的。用提示类型的方法避免以习惯词称谓对象，这一用法取代了叙述性词组的词。例如，可以说"《战争与和平》的作者"，以此来代替"列夫·托尔斯泰"，用"奥斯特里茨的胜利者"来代替"拿破仑"，"科学社会主义的奠基人"即指"马克思"。象这类取代习惯词（或名字）的叙述语式，就叫做代用语。在代用语中既可能有直义词，也可能有转义词，对于诗歌语言来说，借喻型的代用语或换喻型的代用语都是常见的，例如"月亮"用"天空中悬挂着的一盏灯"来代替，"青春时代"用"我生命中的春

天"来表示，而用"翩翩飞舞的花朵"指"蝴蝶"，等等。

代用语文体曾是某些时代诗歌的突出特征，例如晚期古典主义(十八世纪后半期)就是如此。而早期法国象征主义(十九世纪八十和九十年代)却好使用晦涩难懂的代用语(有时简直是复杂的谜语)。①

译者：张惠军、丁　涛

校者：李济生

译自：Теория литературы. Поэтика

М.—Л, Госиздат, 1928.

① 作为譬喻的特殊类型，应该注意这种情况：当同一个词在句中出现两个意义时，那么一个词义与句子的一部分结合，而另一个词义与句子的另一部分结合，象"这个茶房的腋下带着一块餐巾而脸上带着许多煤灰……"(屠格涅夫《奇怪的故事》)。"带着餐巾"与"带着煤灰"，"带着"一词在这里出现了两种不同的意义。请比较："雨在下着(шел)而两个大学生在走着(шел)，""喝着加糖的茶，并且满意地喝"等等。双关谐语也属于这一类譬喻，即具有两种不同意义的句子在特定上下文中被理解为相同。

主　题

鲍里斯·托马舍夫斯基

情节分布的构成

1.主题的选择

在艺术表达中,具体的句子按意义进行组合,形成由思想共性或主题共性联合起来的结构。主题(所谈论的东西)是作品具体要素的意义统一。我们既可谈整个作品的主题,也可谈其中各个部分的主题。任何用语言表达的、有意义的作品都有主题。只有未来派那种莫名其妙的作品没有主题,正因为如此,它充其量不过是某些诗歌流派实验室里的活计。

要使文字结构形成统一的作品,必须有一个贯穿全部作品的中心主题。

在主题的选择中,读者的态度具有举足轻重的作用。“读者”是相当泛指的对象,就连作家本人对自己的读者也常不甚了了。尽管如此,在作家的构思中,对读者的期望却总是占有一席之位的。这种对读者的期望,在古典作品的插言里已沿袭成规,比如,在《叶甫盖尼·奥涅金》临近结尾的地方,我们可以读到:

哦,我的读者,无论你是谁,

是敌人,是朋友——

现在我要和你友好地分手。

再会吧。不知你在拙诗里
曾怀怎样的寻求：
是不安的回忆，
还是工余的歇息，
是生动的画卷，是醒世的睿语，
还是语法上的病句？
为着幻想，为着欢娱，
为着心灵，也为着杂志的病句，
愿上帝保佑你在这里
获得微小的收益。
让我们分手吧，祝你如意。

这种对抽象读者的期望被概括为"兴趣"（интерес）。

选中的主题应是有趣味的。但兴趣、"使人感兴趣"的形式极其丰富。作家及其最热心的读者，首先是热心于写作技巧，而这种兴趣几乎是文学最强大的推动力。刻意追求职业上、写作上的创新，追求新的技巧，一直是文学中最进步的形式和流派的特征。写作经验，即"传统"，以近乎前辈遗训的使命的形式出现，因此，作家总是倾心于这些艺术使命的完成。另一方面，即使是不热心于写作技巧的客观读者的兴趣，也能够从简单的消遣需要（从纳特·平克尔顿到塔尔藏，对所谓"低级趣味"文学的满足），转变为文学兴趣与一般文化需要的结合。

在这方面，读者需要的是迫切的、即属于现代文化需求范围的主题。一个典型的例子就是，屠格涅夫的每一部小说，都引来一大堆政论性文章，这些文章几乎不把屠格涅夫的小说当作文学作品来欣赏，而是专注于小说所包含的一般文化（主要是社会的）问题。作为对小说家所选主题的现实反映，这种政论无

疑是正当的。

迫切性的最基本形式是其应时性和暂时性。但应时之作(小品文、讽刺歌)恰恰由于其应时性，而并不比那种暂时的兴趣活得更久。这些主题“容量不大”，就是说它们不能适应广大读者日新月异的兴趣。反之，越是意义重大的主题，越具有较长久的影响，越能维持其生命力。一经把迫切性的范围作如是扩大，我们就能得到在整个人类历史过程中未曾有过根本变化的“一般人类的”兴趣(爱的问题、死的问题)。不过，这些“一般人类的”主题需由某种具体的材料来充实，而这种具体材料又须和迫切性联系，否则的话，这些问题就会变成“无兴趣的”摆设。

“迫切性”不应被理解为对当代的描绘。比方说，如果现在迫切的兴趣是革命，那便意味着，描写某个革命运动时代的历史小说，或者虚构革命运动的乌托邦小说，可能是迫切的。再比如，让我们回想一下，俄国剧坛上演过的某些关于混乱时代[①]的话剧(奥斯特洛夫斯基、阿·托尔斯泰、恰耶夫等，另外还有柯斯托马洛夫的作品)，它们的命运表明，关于某个时代的历史主题可以成为迫切的，也就是说，它或许可以比描绘当代更能引起兴趣。而且，就是从当代本身来看，也要懂得应该描写什么。当代之事并非全属迫切，也并非全能引起同样大的兴趣。

因此我们说，这种对主题的共同兴趣，是由文学作品出现时的历史条件来决定的，而在这些历史条件中，文学传统及其所规定的任务占有举足轻重的地位。

但是，只把有兴趣的主题选择出来还不够，还须去扶持这些兴趣，须唤起读者的注意力。兴趣是饵，注意为笼。

① 俄国在十六世纪末至十七世纪初，是长年变乱迭起的时期。

要维持注意力，关键在于主题中的情感因素。那些直接作用于大众的作品(剧类)，按情感特征划分为喜剧和悲剧，不是没有道理的。作品所激发的情感是维持注意力的主要手段。不能只是对革命运动各个阶段作枯燥的报告。应该去同情、愤怒、喜悦、激动。只有这样，作品才能切切实实地具有迫切性，因为它对读者产生了影响，在读者那里激发了牵其魂意的情感。

同情与厌恶以及对所用材料的评价，是大部分诗歌作品的基础。传统的好人("正面形象")和坏人("反面形象")，便是艺术作品中这种评价因素的直接表达。作品应唤起读者的共鸣，引导他们的情感。

正是出于上述原因，艺术作品的主题通常都染有情感色彩，即能引起愤怒或同情，并表现出认真细致的评价态度。

但是不应忘记，这种情感因素原是寓于作品之内，而不是读者带来的。我们不能去争论某个人物(比如莱蒙托夫笔下的皮却林)是正面形象还是反面形象。应该挖掘作品所蕴含的对人物的情感态度(即便这并不是作者本人的态度)。这种情感色彩在朴素的文学体裁(如褒善贬恶的惊险小说)中，是直接表现出来的，但在精雅之作里可能是异常的曲折繁复，有时甚至能模糊到根本无法用简单公式进行概括的地步。但无论如何，作品的确是靠同情感这一主要因素支配着兴趣、维持着注意力，以主题的发展深深扣住读者的心弦。

2.情节和情节分布[①]

主题是某种统一。它由若干微小的相互之间发生一定关系的主题成分构成。

主题成分的安排，主要有两种类型：1）所用主题材料内部的因果——时间联系；2）所述内容的同时性，或脱离内容自身因果联系的主题更迭。第一类是有情节作品（中篇、长篇、史诗），第二类是无情节的、“描写的”作品（“描写的和醒世的诗歌”、抒情诗、“游记”——如卡拉姆津的«一个俄国旅行者的书信»和冈察洛夫的«战舰巴拉达号»等作品）。

应当强调的是，情节不仅要有时间的特征，而且要有因果的特征。游记也可以按时间特征来写，但如果它只叙述见闻，而不叙述旅行者的个人奇遇，那它仍然是无情节的叙述。

因果联系愈弱，纯时间联系就愈强。随着情节的衰弱，情节小说可以演变成“纪事”——即顺时而下的描写（«巴戈洛夫之孙的童年时代»）。

让我们来详细谈谈第一类作品（有情节作品），因为大部分艺术作品都属这类，而无情节作品则介于艺术作品和散文（广义）作品之间。

有情节作品的主题是许多由此生彼、相互联结的事件在一定程度上统一的系统。我们把这种内部相互联系的事件之总和叫作情节。

一般说来，情节是通过若干有着利害关系或其它关系（如亲属关系）的人物（“主人公”、“角色”）在叙述中的出现而展开的。人物之间在每一瞬间所形成的相互关系都是一个情境（状态）。比如：男主人公爱女主人公，但女主人公却爱男主人公的情敌。于是我们就有了三个人物：男主人公、情敌、女主人公。其关系

---

① 标题的原文是фабула и сюжет。长期以来，对这两个术语的解释因学派而异。汉语普通的译法都是“情节”。本文提出了形式学派对这两个术语的解释，“情节”和“情节分布”是我们为体现这种解释而采用的相应译法。

是：男主人公对女主人公的爱和女主人公对男主人公之情敌的爱。典型的情境是带有**矛盾**关系的情境：不同的角色以不同的方式来考虑改变现有情境。比如，男主人公和女主人公互爱，但男方双亲阻挠他们结婚。男、女主人公力争结婚，双亲则谋求拆散他们。情节的构成依靠一个情境向另一个情境的过渡来实现。这里，过渡可以通过新角色的出现（使情境复杂化）、旧角色的消失（如情敌的死）或关系的变化来完成。

因此，大多数情节形式的基础都是斗争。

情节的发展，可一般概括为一情境向另一情境的过渡，① 并且每一情境都必须充满利害冲突——角色间的**矛盾**与斗争。情节的辩证发展，就象社会历史进程的发展，在后者，每一新的历史时期都是各社会集团在旧时期斗争的结果，同时也是那些构成现存社会"体制"的新的社会集团进行利益争斗的战场。

在角色间的利害冲突与斗争中，角色分化为集团，并形成一个角色集团反对另一个角色集团的特殊策略。这种斗争过程叫做**冲突**（在戏剧作品形式中较为典型）。

冲突的发展（或者，在复杂的角色集团分化中——几种冲突并行的发展）或导致矛盾的消除，或导致新矛盾的产生。一般说来，在情节的末尾我们看到的，是矛盾得到平息、利害得到调和的情境。如果说，包含着矛盾的情境能引起情节运动的话（因为斗争的双方总有一方要占上风，它们不可能长期共存），那么得到缓和的情境就刚好相反，它不会引起读者对运动的进一步期

---

① 即使我们面前不是一系列角色，而是描述一个主人公内部心理过程的心理小说，情况也完全相同。主人公行为中的各个具体心理细节及其精神生活的不同侧面、下意识趋向、欲望等等，无不起着一般角色的作用。一切发生过的和将要发生过的事情，都可以在此意义上进行概括。

待，于是这种终端的状况就称做结局。比如，旧式道德小说的一般常情是：在情境的进程中间，好人受压、坏人当道（道德秩序的矛盾），而在结局中，好人得胜，坏人罪有应得。

这种平衡的情境有时出现在情节之首（公式为："主人公们过着和睦恬静的生活。突然间发生了如此这般的事情……"）。为使情节运动起来，就要向平衡的情境引入一些能够破坏平衡的事件。所有这些促使情境从静止转为运动的事件之总和叫做开端。开端通常决定着情节的全过程，而全部的冲突归结起来，不过是制约着开端引入的基本矛盾的那个行为所发生的变化而已。这种变化被称为突变（一情境向另一情境的过渡）。

情境的本质矛盾愈复杂，角色的利益愈对立，情境就愈紧张。情境的紧张随局势大变更的临近而加剧。这种紧张是在情境变更的准备中实现的。比如，在千篇一律的小说里，主人公的那些欲置其于死地的敌人一直占有优势。他们在谋划杀害主人公，但主人公总是在似乎是必死无疑的最后时刻意外地得救，阴谋随之破产。情境的紧张性就是通过这种准备的方式而更为加剧。

紧张通常在临近结局时达到高潮。这种紧张的顶点一般用德文的 Spannung 一词来表示。在情节最简单的辩证构成里，Spannung 近似于反题（正题是开端，反题是 Spannung，合题是结局）。

但是，不能只局限于事件的开始和结尾去创造其引人入胜的链条。还须把这些事件加以分布，应当按一定的顺序加以建构和叙述，以便从情节材料中产生文学联合体。作品中事件的艺术建构分布叫做作品的情节分布。情节分布的概念较为复杂，为明确它的含义，必须引进一些辅助的术语。

在分布主题之前，必须将它分成若干部分，“分解”为最小的叙述单位，以便然后把这些单位连贯成叙述主干。

主题的概念是对作品文字材料进行综合、联合的概念。主题，一部作品可以有，作品的每一部分也可以有。这种从作品中，对那些以主题统一来联合每一部分的各个小部分所进行的挑选，叫做作品的分解。比如，普希金的中篇小说《射击》，分解为讲故事的人与西里沃以及伯爵相遇的经过，西里沃与伯爵发生冲突的经过。第一个经过，又分解为团队里的生活和乡下的生活，第二个经过分解为西里沃与伯爵的第一次决斗和他们的最后一次见面。

经过把作品分解为若干主题部分，最后剩下的就是不可分解的部分，即主题材料的最小分割单位。如“天色晚了”，“拉斯柯里尼柯夫打死了老妇人”，“英雄牺牲了”，“信收到了”等等。作品不可分解部分的主题叫做细节(мотив)。实质上每个句子都有自己的细节。

在此要声明一点，在历史诗学中——在“流传的”情节的比较研究(如民间故事的研究)中——所用的术语“细节”，与我们这里所用的有着本质的区别。在比较研究中，细节指的是不同作品的主题统一(如“抢走未婚妻”，“帮助人的动物”——即帮助主人公解决难题的动物，等等)。这些细节往往从一个情节分布的结构中，完整地过渡到另一个情节分布的结构。至于它们能否被分成更小的细节，这在比较诗学里是不重要的。重要的只是在所研究的体裁之内，这些“细节”永远是完整的。所以，在比较研究中，“不可分解的细节”一词，可以解释为历史地不可分解的细节，是在一部作品向另一部作品过渡时，那仍然保留了自己的统一的细节。不过，比较诗学中的许多细节，依然保留了理论

诗学中细节的意义。

细节相互组合，就形成作品的主题联系。从这点出发，情节就是处在逻辑的因果一时间关系中的众多细节之总和，情节分布就是处在作品所安排的顺序与联系中的众多细节之总和。[①] 对于情节来说，下列问题诸如读者在作品的哪部分对事件有了了解，这种了解是直接来自作者，还是来自故事人物，或是来自一系列旁的暗示，都是无所谓的。相反，在情节分布中，恰恰是细节向读者注意范围的引入才是关键。情节可取自非属作者杜撰的真实事件。情节分布则全然是艺术的结构。

作品的细节是多种多样的。在对作品情节进行简单的转述时，我们会立刻发现，有些细节可以省略而不致破坏原述的联系性，可是，有些细节就不能省略，否则会破坏事件之间的因果联系。那种不可或减的细节叫做关联细节；那种可以减掉而并不破坏事件的因果一时间进程的完整性的细节叫做自由细节。

对于情节来说，只有关联细节才有意义。而在情节分布中，有时却是自由细节（"插话"）控制和决定着作品的构成。这些附加细节（"详情"等等）引入的目的在于艺术地建构故事，它们具有各种功能，这个问题底下再谈。自由细节的引入，很大程度上取决于文学的传统，因而每个流派都有自己与众不同的一套自由细节，与此对照的是，关联细节却具有不同寻常的"生命力"，它们无论在什么流派中，都表现出相同的形式。不过，在制定情节方面文学传统还是起着很大作用的（如十九世纪四十年代，典

---

① 要指出一点，实践中人们使用的术语 фабула 和 сюжет，与我们这里的使用在意义上大相径庭，有时甚至迥然不同。这里所下的定义不带有普遍意义，但对于阐述一般主题问题，确实提供了方便。

型的小说情节是关于小官吏的困苦：果戈里的《外套》、陀斯妥耶夫斯基的《穷人》，而二十年代的典型情节是关于欧洲人对异邦女子的爱情悲剧：普希金的《高加索的俘虏》、《茨冈人》）。

普希金在其中篇小说《棺材匠》里，就谈到了在引入自由细节方面的文学传统问题：

“第二天，十二点整，棺材匠和两个女儿打便门出了新买的房舍，向邻居家走去。与今日小说家们的惯例相反，我不打算描述阿德里安·普洛霍罗维奇的俄式男长衣，或是阿库丽娜和达丽娅的欧式打扮。不过倒有必要告诉大家，这两位姑娘戴上了女帽，穿上了小红鞋，而往常她们只在隆重的场合才如此穿戴的。”

由此得知，对服装的描写是当时（一八三零年）传统的自由细节。

在各种细节中应分出特殊的一类，即主导细节。它们要求其它细节来给以具体补充。典型的例子，如在民间故事中，主人公被授予任务的情境。诸如父亲想娶自己的女儿为妻；女儿为逃避结婚，便对父亲提出一些无法完成的任务。或者是：主人公向国王的女儿求婚，公主为逃避不情愿的婚姻，就对他提出一些表面看来是无法解决的任务。普希金的《牧师和他的工人巴尔达的故事》也是这样。牧师为了不让劳工得着便宜，就命他去向魔鬼收租。这种下任务的细节，要求由有关任务本身的叙述来具体地充实，它是导向讲述主人公完成任务时一系列险遇的引子。在长篇故事中，也有这种细节。在《一千零一夜》里，山鲁佐德用讲故事来拖延威胁她的死亡。讲述的细节就是引入那些故事本身的程序。惊险小说中的跟踪追击等等细节同样如此。一般说来，把自由细节引入叙述都是对主导细节的充实，而后者

本身则是关联细节，即故事情节中不可或缺的细节。

另一方面，应从细节所含的客观行为出发，对细节进行分类。

使情境发生变化的细节是动态细节，不使情境发生变化的细节是静态细节。我们拿普希金的小说《村姑》临近结局的一个情境作例：阿列克赛·别列斯托夫爱着阿库丽娜。阿列克赛的父亲却强迫他娶丽莎·穆洛姆斯卡雅为妻。阿列克赛不知道阿库丽娜和丽莎是同一个人，因此抵制父亲的包办婚姻。当他去找穆洛姆斯卡雅进行解释时，这才认出丽莎就是阿库丽娜。情境发生变化了：阿列克赛不再抵制婚姻了。在丽莎身上认出阿库丽娜这一细节便是动态细节。

自由细节往往是静态的，但并非任何静态细节都是自由的。假设情节中必需有一杀人案，那么主人公就需要有一支手枪。被引入读者视野的手枪这一细节，虽然是静态细节，但却是关联细节，因为没有手枪就不能实现这次枪杀。这个例子选自奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》。

典型的静态细节是对自然、地域、环境、人物及其性格等的描写。动态细节的典型形式是主人公的行为和举动。

动态细节是情节的中心动力细节。相反，在情节分布的形成中，占首位的却可能是静态细节。

从情节出发，我们可以很容易地按地位的轻重把细节进行分布。最重要的是动态细节，其次是它们的预备细节，再次是决定情境的细节等等。细节在情节方面的地位轻重，可以通过对情节的压缩转述和详细转述加以比较来分清。

在把情节材料形成为情节分布的过程中，需要注意以下方面：

1）必须将叙述引入初始情境。对有关角色及其相互关系的原始构成中关键情况的交代叫做开端。

并非所有的叙述都从开端开始[①]。如果作者首先向我们介绍情节材料的参加者，那这就是最简单的作法，即直接开端。但比较典型的要算意外开始(ex abrupto)了，即陈述是从已展开的行为开始，作者循序渐进地向我们介绍人物的境遇。这时我们看到的是延迟开端。开端的延迟有时会很长，这是因为组成开端的细节的引入是多种多样的。有时候，我们是根据辅助性暗示来了解情境，是靠汇集那些仿佛顺手撒下的议论来形成联系的印象。在这种情况下，我们看到的可就不是纯的开端了，即不是汇集开端细节的严整叙述。

有时，作者先向我们描绘了一个我们尚不知其一般联系的事件，尔后为了进行解释（或以纯叙述的形式，或借角色之口），而拿出这样一个开端——对已叙述过的东西的再叙述。这里我们看到的是开端的重新配置，是情节材料展开过程中时间移位的一种表现。

这种开端延迟可以一直持续到叙述的末尾：在叙述过程中，那些对理解所发事件所必须的信息，读者也许会全然不知。读者的迷惑通常是作为基本角色集团对那些情况的迷惑而引入的，就是说，读者所了解的仅是某个角色所了解的东西，直至结局这种不明情况才得到昭示。此类包含开端因素，并象反光一样照亮先前叙述中一切已知周折的结局，是回应结局。假如《村姑》的读者和阿列克赛·别列斯托夫同时认出，丽莎·穆洛

① 若从叙述材料分布的角度看，叙述的开始部分就叫缘起或引言，末尾部分就叫结尾。缘起可以不包括开端。同样，结尾可以在主题意义上不与结局一致。

姆斯卡雅原来就是阿库丽娜，那么，这一昭示在结局中就有了回应力，即会促使人对全部过去的情境产生真实的、新的理解。普希金的别尔金小说集中的《暴风雪》的结构就是这样的。

这种开端的延迟一般是作为秘密系统引入的。可以有下列几种情况：读者知道，主人公不知道；一些主人公知道，另一些不知道；读者和一些主人公不知道；谁也不知道——真情是在偶然情况下暴露出来；主人公知道，读者不知道。

这些秘密可以贯穿通篇叙述，也可只包括一些个别的细节。在后一情况下，同一个细节可以在情节分布中反复出现多次。举一个典型的小说程序为例：一个主人公很久以前被人拐走了小孩（第一细节）。后来又出现一个角色，从其身世我们得知，他是由别人抚养大的，不知自己的父母（第二细节）。后来真相大白（一般是通过地址或情况的对比，或借助于"特征"的细节——象护身符、胎记等等），那被拐走的小孩和新主人公原来是同一个人。这样就建立起了第一细节与第二细节的联系。细节这种以变异形式的重复，典型地用于情节要素不按自然发展顺序排列的情节分布的构成中。在情节分布构成中，重复的细节一般是各部分间情节联系的特征。比如上面所举"认出丢失的孩子"这一典型例子，如果其中认出的特征是护身符，那么护身符这一细节既在第一个孩子丢失时出现，也在新角色的身世中出现（参看奥斯特洛夫斯基的《无辜的罪人》）。

借助这种用细节联系各部分的办法①，就可以在叙述时作

① 如果这个细节重复次数较多，特别当它是自由细节时，（就是说，它没有被编织进情节中）那么，它就叫做主导细节。比如，某些在文中以不同姓名（改装）反复出现的角色，为了使读者能够识别，常常伴有一个固定的细节。

时间上的重新配置。不仅开端能重新配置，就连情节的各个具体部分，都能在读者已知道后来结果的情况下再昭示。

那种对早已发生过的事件的重要部分所进行的有联系的叙述，叫做福尔盖希赫特①（Vorgeschichte）。福尔盖希赫特的典型形式是延迟的开端，或是被引入新情境的新角色的身世。这类例子在屠格涅夫小说里是很多的。

比较少见的方法是Nachgeschichte，②即关于将来的叙述。这是关于尚未到来的、会造成将来局势的那些事件的叙述。Nachgeschichte有时以梦谶、预言或有一定根据的猜测的形式出现。

在情节材料非直接展开的条件下，"讲述人"的作用很重要，因为情节分布的移位经常作为故事的属性被引入。

讲述方法有各种各样：或者是作者以普通报导的形式所作的客观叙述，对消息的来源不加解释（抽象的讲述），或者是讲述人以一个具体人物的名义讲述。有时这个讲述人以听别人讲故事的身份（普希金小说《射击》、《驿站长》中的讲述人）、或以略知内情的见证人身份、或以被讲述事件的参加者身份（普希金小说《上尉的女儿》）引入。有时这个见证人或听故事的人，可以不作为讲述者，而只以客观抽象的讲述，来昭示这个听故事人所了解和听到的东西，尽管他并没有在叙述中起任何作用（麦图林的《浪人梅尔莫特》）。有时人们采用的是复杂的讲述方法（如在《卡拉玛卓夫兄弟》中，讲述人作为见证人被引入，但他在小说中并不出现，因而全篇叙述是一个抽象的叙述）。

这样，就存在两种类型的讲述：抽象讲述和具体讲述。在抽

① 原文此处是德文词（见括号）的音译，意为"前史"。

② 德文词，意为"后史"。

象讲述中，作者无所不知，乃至主人公隐秘的内心世界。在第一人称形式的具体讲述中(有时用德文术语 ich-erzälung 表示)，全部叙述都随讲述人(相应地——听故事人)的内心感受过程来进行，而且在作每一个报导时，都有关于讲述人(或听故事人)是怎样、什么时候得知这一切的解释。

也可采用混合体系。在抽象讲述中，叙述者一般是观察着某个个别角色的命运，我们所能了解的便是这个角色的所做所闻。然后，一个角色被放弃了，注意力转移到另一角色身上——于是，我们所能了解的已经是这个新角色的所做所闻了。这样一来，实际上，角色就常常成为叙述线索了，就是说，他是隐秘的讲述人，而作者呢，虽然是第一人称，但所关心的却只是他的主人公所能讲述的内容。有时，只是靠叙述线索附着于某个角色这一因素，就决定了作品的全部结构。这类角色便是**叙述向导**，他们往往是作品的主要人物。在这种情节材料中，如果作者转而观察另外一个角色的话，那么人物也可以变化。

作为例子，我们来分析一下豪夫的童话故事《哈里法鹳》。其简要内容是：

一次，哈里法哈希德和他的大臣从小贩手里买来一只装着神秘药粉的荷包，上面还有一张写着拉丁语的纸条。学者赛利姆读了这张纸条，告诉他们上面讲的是，如果闻一闻药粉，再说一遍“mutabor”这个词，就能变作任何一种动物；但变成以后不许笑，否则会忘掉这个词，从而无法再变成人。哈里法和大臣变作了鹳；但他们一见到其他的鹳，就忍不住笑了起来。词被忘掉了。于是，这两个鹳——哈里法和大臣——注定要永世为飞禽了。他们在巴格达上空飞翔时，看到街上的人流，听到他们的喊声，得知一个叫米兹拉的人，即哈希德的死敌卡什努尔巫师

的儿子，篡夺了巴格达的权位。于是这两只鹳出发去拜访先知的陵地，寻求解除魔力的办法。途中他们降在一片废墟上过夜。在那儿遇到一只猫头鹰，她用人话向他们讲述了自己的遭遇。她原是印度国王的独生女。巫师卡什努尔为儿子米兹拉说亲要娶她，但遭到拒绝。一次，巫师扮成黑人潜入宫中，给了她一种带魔力的饮料，把她变为一只猫头鹰，带到这片废墟地，说她得在这里一直呆下去，直到有人同意娶她为止。另外，她小时候曾听人家预言，给她带来幸福的将是鹳。她同意为哈里法指出解除魔力的办法，但有个条件，那就是他要答应娶她为妻。犹豫片刻，哈里法同意了。于是，猫头鹰把他们领到一间聚集着巫师的屋里。在那儿，哈里法偷听到卡什努尔关于他是如何蒙骗哈里法的讲述，并认出卡什努尔就是当初的小贩。就在卡什努尔的讲述中，哈里法才重新知道了那个被忘掉的词"mutabor"。哈里法和大臣恢复了人形，猫头鹰也变成了人，他们一齐回到巴格达，在那里镇压了米兹拉和卡什努尔。

这篇童话故事叫《哈里法鹳》，主人公自然就是哈里法哈希德，他的命运便是故事的中心。猫头鹰公主的遭遇，则是作为在废墟地她对哈里法的讲述而被引入的。

只要将材料的分布稍作变动，就能使猫头鹰公主变成女主人公：首先讲她的遭遇，再把哈里法的遭遇作为他在魔力解除之前的讲述而引入。

情节照旧，而情节分布却有了重要变化，因为故事的顺序改变了。

需要指出的是，这里存在着细节换位：鹳哈里法偷听巫师谈话时，小贩的细节与米兹拉之父卡什努尔的细节是同一的。关于哈里法变成动物是他的敌人卡什努尔施展阴谋的结果这一情

况，是在故事末尾才交代的，而不是象在实用语叙述中那样应当放在开始。

说到情节，这里有两个：

1.被卡什努尔施了魔法的哈里法的遭遇。

2.同样被卡什努尔施了魔法的公主的遭遇。

这两个情节枝在哈里法与公主相逢并互承义务的时刻发生了交叉。再往下便是单线情节了，——他们的解放与巫师的受惩。

在这里，情节分布的构成以对哈里法命运的观察为序列。哈里法是隐蔽形式的讲述人，在貌似抽象的讲述中，一切都是按照哈里法知道什么及怎样知道的来昭示。这一点就决定了这篇童话故事情节分布的全部构成。这类情况是很典型的，因为一般都是由主人公来作这种隐蔽的（潜在的）讲述人。由此可以看出，为什么在小说形式中，人们那么喜欢采用回忆结构，就是说让主人公自己来讲自己的遭遇。也正是由此，人们揭示了追踪观察主人公的程序，找到了用如此方法来引入已陈述过的细节的根据。

在分析各个作品的情节构成（情节结构）时，要特别注意到它们在叙述中对时间和地点的运用。

在艺术作品中，需要区分情节时间和叙述时间。情节时间是被述事件大约完成的时间，叙述时间是通读作品所费的时间（相应的是戏剧持续的时间）。后一种时间概括为作品的容量。

情节时间的表现形式是：1）确定行为的时刻，包括绝对确定（只简单指明事件在年月日顺序上的发生时刻，——“一八年一月八日下午两点”或“冬天”）和相对确定（指明事件的同时性或它们的时间关系，——“两年以后”，等等）；2）指明事件所占

据的时间长度（“谈话进行了半小时”，“旅行历时三周”，或者间接地表达——“第五天来到了指定地点”）；3）造成时间长度的印象：借助话语的容量或行为的正常时间长度来造成，或可间接地由我们来决定所叙述的事件应占多长时间。应当指出的是，第三种形式在作家使用中是非常自由的，他可以把冗长的言语框在几行字里，相反，也可把简短的言语和短时的行为延伸在较长的时间阶段中。

在这些条件下，叙述形式一般由故事中不间断的各个部分组成（通常有作为叙述向导的角色），这个故事被一些时间空隙间隔开来，有关若干事件的大量报导（不用向导角色）充实本行为，那些事件或弥补行为的时间空隙，或越出不间断叙述的范围之外（即发生在讲述开始之前或结束之后）。

至于说到行为的地点，有两种类型：静止型，即所有主人公都聚集在一个地方（为不期而遇创造可能性的“旅馆”及其同类场所的经常出现正是为此目的）；流动型，即主人公们从一地转到另一地，以便发生必要的接触（“旅游”型的叙述）。无论在哪一种类型中，所选择的地点必须最有利于角色的聚会，这些聚会对于情节的发展是必不可少的。

3．细节印证

组成一部作品主题的细节系统，应是一定的艺术统一。如果细节或细节总体为作品“配备”得不理想，如果读者对细节总体与全部作品之间的联系感到不满意，那么他们就会说这一总体从作品中“脱落”了。如果作品的所有部分之间不能较好地配合，作品就会“散架”。

所以，每个具体细节或每个细节总体的引入都应具备其理由（有其动机）。某一细节的出现，都应使读者感到是出于必需。为具体细节及其总体之引入提供理由的程序系统就叫细节印证。

细节印证的程序丰富多样，性质各异。因此必须对它加以分类。

1）结构细节印证。结构细节印证的原则是细节的节省性与合理性。具体的细节可以说明被引入读者视野的物体（道具），或说明角色的行动（“事情”）。任何一种道具都应在情节中得到使用，任何一桩事情都应对情节局势发生影响。契诃夫就曾谈到过结构细节印证的问题。他讲，如果故事开头说过把一个钉子钉到了墙里，那在故事的结尾，主人公就应在这个钉子上吊死。

在奥斯特洛夫斯基的《没有陪嫁的女人》有关枪的例子中，我们就能看到对道具的这种使用。第三幕的场景设计中，有“沙发上方挂着壁毯，壁毯上挂着一些武器”。开始这只作为一个环境细节被引入，可以看作能够用以说明卡兰德雪夫生活的一个普通的具体特征。到了第六场，注意力就转移到了这一细节上，请看对话：

罗宾逊（看了一眼壁毯）：这是什么？

卡兰德雪夫：雪茄。

罗宾逊：我问挂在那儿的是什么，道具吗？

卡兰德雪夫：哪来的道具？那是土耳其武器。

对话继续进行，同时在场的人都嘲笑这些武器。于是武器的细节成为谈论中心；出现了说这些武器没用处的对话：

卡兰德雪夫：怎么能没用呢？比如，就说这支手枪吧

……（从墙上摘下手枪）。

帕拉托夫（接过手枪）：你说这支手枪？

卡兰德雪夫：啊，小心点，已经上了子弹。

帕拉托夫：别怕。上不上子弹都没危险，反正它射不出来。不信，你走开五步对我开枪。

卡兰德雪夫：不，那何必。这手枪说不定会有用的。

帕拉托夫：那可不，可以用它往墙上钉钉子（把枪扔到桌上）。

在这一幕结尾时，卡兰德雪夫跑出去时从桌上拿了这把枪。在第四幕，他便用这把枪打了拉丽莎。

引入枪的细节，在这里有其结构上的细节印证。这件武器是结局所必须的。它是剧终的准备。

上述是结构细节印证中的第一种情况。第二种情况是，把细节作为说明性质的程序来引入。细节应当与情节进程相谐调。还拿《没有陪嫁的女人》来说，酒商廉价伪造“布尔贡红酒”的细节，就说明了卡兰德雪夫生活条件的寒酸，并为拉丽莎的离去埋下了伏笔。

这些说明性质的细节与行为相谐调的方法有：心理类比（浪漫主义的写景：为恋爱而设的月夜，为死亡或罪恶而设的暴风雨和雷电）；反衬（“冷淡的”大自然的细节，等等）。在《没有陪嫁的女人》里，当拉丽莎就要死去时，旅馆门外传来了茨冈人合唱的歌声。

另外，还要考虑到假细节印证的可能。道具和事件可以用来把读者的注意力从真实情境引开。这在侦探小说中很常见。这类小说中设有许多细节把读者（而且，把许多主人公，如柯南道尔的华生或警察局）引入歧途。作者力图使你猜不到真正的

结局。假细节印证的程序，主要见于具有悠久文学传统背景的作品。在那里，读者对作品的每一细节都是按传统习惯去推敲的。当迷局在结尾处解开时，读者这才明白，所有那些细节的引入，只不过是为结局的意外性作准备而已。

假细节印证是文学摹拟的成份，也就是说，是对众所周知的文学原理进行灵活运用的成份，这些原理已形成牢固的传统，但作者在使用它们时，却避开了其传统功能。

2）求实细节印证。我们要求每部作品都要有起码的"错觉"，即无论作品怎样地程式化和艺术化，都应给人一种确有其事的感觉。在幼稚的读者那里，这种感觉总是异常强烈，他们会相信所讲的是真事，会相信书中人物是现实存在的。例如，普希金在发表了《普加乔夫暴动史》之后不久，就以格里涅夫回忆录的形式出版了《上尉的女儿》，并在后记中写道："彼得·安德烈维奇·格里涅夫的手稿，我们是从他的一个孙子那里弄到的，因为他得知我们正在研究他爷爷所描述过的时代。在征得其亲属的同意后，我们决定将手稿单独出版。"于是就给人一种错觉，以为格里涅夫和他的回忆录都确有其人其事，而普希金生平中众所周知的那些因素（他对普加乔夫历史的研究），则更加强了这种错觉。不仅如此，这错觉还因格里涅夫说出的观点及信仰与普希金所谈的观点有许多分歧而得到了增强。

求实的错觉在较有经验的读者那里，表现为对"生活性"的要求。读者尽管深信作品是杜撰，但仍然要求它能和实际有某种符合，并以这种符合来审察作品的价值。甚至那些在艺术结构规律方面颇有造诣的读者，也无法从心理上摆脱这种错觉。

从这个意义上说，每个细节都应作为在一定情境中可信的细节被引入。

但是，由于在情节分布结构规律与可信性之间毫无共同之处，所以任何一个细节的引入，实际都是这种客观可信性与文学传统之间的妥协。从现实性的角度看，细节的传统引入往往是荒诞的，但我们却因其传统的力量而对此全无察觉。这些细节一旦被闹剧化，它们与求实细节印证之间的悖忤就昭然若揭了。比如，大家所熟悉的《哈哈镜》剧目中，那段对歌剧表演进行嘲讽的闹剧《万布卡》，一直流行不衰，它就是对传统歌剧原理的讽刺式罗列。

由于对惊险小说的技巧已习以为常，我们常常感觉不到其荒诞所在，如主人公在注定死亡时，总能赶在死亡来到之前五分钟得救。同样，古典喜剧或莫里哀喜剧的观众，也感觉不到如下现象的荒诞，即在最后一幕里，剧中所有人物都意外地发现，彼此原是亲人(关于认亲的细节，请看莫里哀《悭吝人》的结局。在博马舍的喜剧《费加罗的婚礼》中也有这种细节，但那已属闹剧形式，因为这种程序在当时已经衰落。但不管怎么说，这种细节在戏剧中还是较有生命力的，奥斯特洛夫斯基的话剧《无辜的罪人》就说明了这一点，该剧结尾时，女主人公认出男主人公就是自己失散的儿子)。这种认亲的细节，不失为一种非常便利的结局手段(血缘关系能调和利益，根本改变情境)，因此它形成了根深蒂固的传统。谁要是以为这种失散母子的团圆，是古代“常有的事”，那便大谬不然了。我们只能说，它是文学的巨大传统所造成的舞台常见现象。

在诗歌流派发生更替的时代，当用以引入细节的传统程序名誉扫地的时候，在旧流派所采用的两种细节印证(传统的和求实的)中，总是传统的被求实的所代替。正因为如此，任何一个文学流派在把自己对立于旧艺术时，总要往自己的宣言里，塞进“忠

实于生活"、"忠实于现实"或类似的东西。布瓦罗在捍卫十七世纪年轻的古典主义、反对旧的法国文学传统时，就是这样写的；十八世纪百科全书派在捍卫"市民体裁"("家庭小说"、"戏剧")、反对旧公式时，也是这么做的；十九世纪浪漫主义作家在以"生活性"的名义和以忠实于"不加粉饰的自然"的名义反对晚期古典主义时，同样还是这样做的。更有甚者，在这以后，取而代之的新流派干脆取名为"自然主义流派"。一般说来，在十九世纪有许多流派的名称，都暗示着程序的求实细节印证，诸如"现实主义"、"自然主义"、"静物写生派"、"风俗派"、"民粹派"，等等。在当代，象征主义者取代了现实主义者，说要追求某种超自然的自然性(de realibus ad realiora,比现实的更现实)。进而出现了高峰派[1]，它要更多地表现物质性和具象性。还有未来派，它最初抛弃了"唯美主义"，并在其创作中希求表达"真正的"创作过程，但后来无疑是在刻意描写"低级趣味"，即现实的细节了。

从一个流派到另一个流派，我们听到的都是对"自然性"的呼唤。为什么就没有建立起无与伦比的"纯自然主义流派"呢？为什么每个流派都能冠以(其实哪一个流派都不适用)"现实主义者"的名称？(天真的文学史专家们把这个术语当作对作家的最高褒奖："普希金是现实主义者"——这是典型的文学史套语，它根本不考虑这个词在普希金时代还没有获得现在这种意义这一事实)。这里的原因，若用文学的刻板公式解释，就是新流派与旧流派的对立。也就是说，在于旧的、有地位的程式被新的、尚不为人注意的程式所替代。但从另一方面看，其原因却是：现实的材料本身并不能提供艺术结构，要使它成为艺术结构，必须赋予

---

[1] 高峰派是俄国革命前后要求纯艺术主义的文学流派之一。

它艺术构成上的特殊规律。从客观现实的角度看，这些规律永远是程式。

因此，求实细节印证的源泉，或是天真的轻信，或是对错觉的要求。这并不妨碍幻想文学的发展。如果说，民间故事是在相信女妖或家神现实存在的人群中产生的话，那么它的继续生存，则带有某种有意识错觉的性质了。在这种错觉中，神话系统或幻想世界观（允许无现实根据的“可能性”）作为某种错觉的假设而存在。威尔斯的幻想小说就是以这类假设为基础的，他不满足于完整的神话系统，而追求某种一般是与自然规律格格不入的假设（对幻想小说中假设的不现实性的批判，见于别列尔曼较有价值的著作《星际漫游》）。

有趣的是，成熟的幻想文学叙述，在求实细节印证的要求影响下，通常使情节具有双重的解释：既可把它当作现实事件，又可当作幻想事件。阿列克赛·托尔斯泰的长篇小说《吸血鬼》是幻想构成的鲜明范例。弗拉基米尔·索罗夫耶夫在为这篇小说作的序中写道：“诗歌里幻想的本质意义在于这样一种信念，即相信世界上、特别是人类生活中所发生的一切，除了现有的和一目了然的那些原因外，还依存于另外一种更加深刻和无所不包、但又比较含糊的因果关系。因此，真正的幻想，其突出特征应是如此：可以说，它从来不以赤裸的形态出现。它的出现从不强迫人们相信生活事件所包含的神秘意义，而只需去指出、暗示这一点。在真正的幻想中，对现象一般的经常联系，总能从外部和形式上给予朴素的解释，但这解释绝无内在的可靠性。全部细节都应是日常所见的，只有整体的联系才指明另外的因果联系”。如果除去索罗夫耶夫这段话里的唯心主义味道，那么从求实细节印证的标准看，它就包含了对幻想叙述技巧的相当准确

的定义。霍夫曼的中篇和拉德克丽芙的长篇以及其他一些人的作品所使用的便是这种技巧。可以有两种解释的常见细节，有梦、呓语、视错觉或其它错觉等等。请不妨带着这种观点去读一读勃留索夫小说集《地轴》。

从构成作品的求实细节印证角度出发，对艺术作品中引入文学外材料，即引入具有现实意义、非艺术杜撰的题材，也就不难理解了。

比如在历史小说中，常有历史人物出场以及对历史事件的某种解释。请看列·托尔斯泰的长篇小说《战争与和平》，里面就有整篇的关于包罗金诺战役和莫斯科大火的军事战略报告，而这些都在专著中引起了争论。在现代作品里，常引入读者熟悉的生活，指出道德、社会、政治等方面的问题，一句话，常引入文学艺术之外的活生生的主题。甚至在有着程序"显露"的程式化的摹拟作品里，我们终归还是要讨论个别情况下的诗学问题。所谓程序"裸露"，即抛开了伴随程序的传统细节印证而对程序的采用，乃是文学作品中文学性的显露，类似于"剧中之剧"(即戏剧作品中，作为一个情节因素的戏剧表演，如莎士比亚悲剧里，哈姆雷特的话剧演出，再如亚·仲马的《基恩》一剧的结尾等等)。

3)艺术细节印证。正如我说过的，细节的引入是求实错觉与艺术构成需要之间妥协的结果。并非所有从客观实际撷来的东西，都适用于艺术作品。莱蒙托夫在谈及他同时代(一八四零年)的杂志散文时，所指出的正是这一点：

> 他们的肖像是画自何人？
>
> 这些谈论又打何处耳闻？
>
> 即使都果有其源，

我们也不想操心。

布瓦罗也曾讲过这个问题，他玩弄了这样的字眼："le vraì peut quelquefois n'être pas vraisemblable"("真实的有时象不真实的")，其中"vrai"是指具备求实印证的东西，而"vraisemblable"则是指具备艺术印证的东西。

在求实细节印证方面，我们迎头便碰上对作品文学性的否定，否定的一般公式是："假如事情是发生在小说里，我的主人公就该是如此这般地表现，既然事情是发生在实际生活中，那就只能搞成这种样子了"，等等。岂不知使用文学形式的事实本身，就已经意味着对艺术构成规律的肯定。

每个现实的细节都应植根于叙述结构，并得到特殊的表现。现实主题的选择本身也应具备艺术的细节印证。

围绕着艺术的细节印证，通常要出现新旧文学流派的争论。旧的、传统的流派一般否定新文学形式中艺术性的存在。比如诗歌词汇学便是这样，它要求具体词汇的使用，一定要和严格的文学传统步调一致(诗歌里所禁止使用的词汇，往往是"无诗意语句"的源泉)。

为具体说明艺术的细节印证，我想顺便提一下**反常化**的程序。文学外材料在被引入作品时，为不致从艺术作品中脱落，应在材料的表现上具备新颖的和个性的根据。要把旧的和习惯的东西当作新的和尚未习惯的东西来谈；要把司空见惯的东西当作反常的东西来谈。

这种把常见事物反常化的程序的细节印证就在于：这些题材在不谙于此的主人公那里得到心理上的折射。比较著名的是列·托尔斯泰运用的一个反常化程序，他在《战争与和平》中描写非里军事会议时，引入一个人物——乡下小姑娘。小姑娘目

睹了这次会议，但并没有理解眼前所发事件的实质，于是对会议参加者的谈吐举止，用孩子的心理给予了解释。托尔斯泰的短篇小说《量粗麻布的人》里有着类似的情形，他通过为马而设的心理来对人际关系进行了折射（再如契诃夫短篇小说《醋栗》，它对狗的心理的假设，也不过是出于使事件反常化的需要罢了。柯罗连柯的短篇小说《盲音乐家》亦是如此：正常人的生活透过盲人的心理得到了折射）。

斯威夫特在《格列弗游记》中，为讽刺欧洲的社会政治制度，大量运用了这种反常化程序。格列弗来到贤马国（有理智的马的国度），向马主人讲述了统治人类社会的制度。由于要讲得非常具体，他就揭掉了战争、阶级矛盾、议会的职业政治伎俩等现象所披挂的、用漂亮言辞和虚伪的传统辩护所织成的外衣。这些反常化的题材，一旦失去其言辞上的辩护，便暴露出其全部的丑恶。这样一来，批评政治制度的这一文学外材料便获得了艺术的细节印证，进而在叙述中深深扎下了自己的根。

我想拿对普希金《上尉的女儿》中决斗题材的理解，作为这种反常化的具体例子。

早在一八三零年，《文学报》上登载过普希金这样一个观点："上流社会有着自己的思想方式和偏见，而这些是不为其它阶级所理解的。您怎么可能向一个阿留申人① 解释清两个法国军官的决斗呢？在他看来，他们的敏感是不可思议的，而他几乎是对的。"普希金的这个观点在《上尉的女儿》里得到了运用。在第三章，格利涅夫从上尉夫人米罗诺娃的讲述中，得知了什瓦布林从近卫军调到边防要塞的原因，这段讲述的措词如下：

---

① 美国阿留申群岛上的人。

“阿列克赛·伊万内奇·什瓦布林因为杀人调到我们这儿来，已经第五个年头了。天晓得，他怎么犯了这样的罪。你知道吗，他和一个中尉跑到城外，两个人都带了剑，就这样我对你、你对我地砍了起来。阿列克赛·伊万内奇把中尉刺死了，而且还有两个证人在场呢。”

往后，在第四章，当什瓦布林邀格利涅夫去决斗时，后者去请边防中尉为自己当副手，他们进行了这样的对话：

“您是说，”他对我说：“您要刺杀阿列克赛·伊万内奇，并且要我作这事的证人。是这样吗，不敢动问？”

“正是这样。”

“天啊，彼得·安德烈伊奇！您怎么想起干这种勾当来了！您跟阿列克赛·伊万内奇闹翻了吗？那有什么了不起！骂了一顿也就算了。他骂了您几句，您就骂他几句。他打您脸，您就揍他耳光，两下、三下，——打完事就各走各的啦。让我们给你们讲和吧。”

谈话的结果是格利涅夫遭到严厉的拒绝：

“您请便好了，如果一定要我参与这件事，那我只有尽我职务的本份，到伊万·库兹米奇那里报告，说在要塞里有人企图进行违反公家利益的恶行。”

在第五章里，我们通过萨威里奇的话，看到对击剑决斗新颖的反常化程序：

“全部的过错不在我，而在那个该死的麦歇。都是他教会了你用铁叉子刺来刺去，又用脚跺来跺去，好象这样刺来刺去和跺来跺去就能防备坏人似的。”

这种喜剧式的反常化，使决斗的内容呈现出崭新的、不同寻常的形态。词汇手段也帮助增强了上述反常化的喜剧性(“他打

您的脸”一句中，“脸”用的是俚语 рыло，这在中尉的嘴里是表示打架的粗俗，而绝不是说格利涅夫的相貌粗俗。“您就揍他耳光，两下、三下”，这里的数字是针对耳光、而绝不是针对耳朵说的。这种词汇上的矛盾冲突制造了喜剧效果）。当然了，反常化也未必非带喜剧含义不可。

4．主人公

聚集和连贯细节的一般程序是角色、即一定细节的活生生的承担者的出场。把细节附着在一定的角色身上，有益于吸引读者的注意。角色是我们分析繁多的细节时的导线，是对具体细节进行分类和调整的辅助手段。另一方面，也存在着帮助我们分析角色群本身及其相互关系的程序。角色是需要去理解的，但同时角色也应具备一定的吸引力。

理解角色的程序是“性格描写”。性格描写指与该角色发生紧密联系的细节系统。它在狭义上指决定着角色心理、角色的“性格”的细节。

性格描写最简单的要素在人物的姓名称呼中就已经存在了。在最简单的情节形式中，有时光是主人公的命名，而不需要任何其它性格描写（“抽象的主人公”），就足以为他规定出情节发展所必需的行为。在比较复杂的构成中，主人公的行为必须源出于某种心理的统一，必须与本角色的心理相一致（行为的心理印证）。在这种情况下，主人公具有一定的心理特征。

主人公的性格描写可以是直接的，即这种性格描写或由作者、或借其他角色之口、或通过本角色的自我评价（“自白”）来进

行。但常见的性格描写是间接的，即通过主人公的行为和表现来构画性格。有时，这些行为在叙述开头出现，不是为联系情节的缘故，而单纯是为性格描写的目的，因为这些与情节没有联系的行为便似乎是开端中的部分了。比如在康·费定的《安娜·季莫菲耶芙娜》的第一章里，关于雅柯夫列夫和尼姑的笑话，就是为角色的性格描写而安排的。

间接的或启发的性格描写的具体方法是**脸谱**程序，即对与角色心理一致的具体细节的刻画。比方说，对主人公外表、衣着、居住环境（象果戈里笔下的布留什金）的描写，就算脸谱程序。脸谱不仅限于外表描写，不仅借助于视觉印象（形象），而且还可通过其它任何途径来实现。主人公的名字本身就成为脸谱。在这方面，那些姓名——脸谱的喜剧传统是饶有趣味的。从无人不晓的“普拉夫吉内赫”、“米罗诺夫”、“斯塔拉杜莫夫”，到“雅依奇妮查”、“斯卡洛祖波”、“戈拉多勃耶沃依”①等等——几乎所有喜剧人物的名字都蕴含着性格描写。关于这一点，只要读一读奥斯特洛夫斯基剧中人物的姓名就清楚了。

在角色的性格描写程序中，要区分两种基本的情况：一种是不变性格，它在情节叙述的全过程中始终如一；另一种是可变性格，是我们随情节的发展能够观察到其变化的人物性格。在后一情况中，性格描写的要素深入于情节，而性格的转变本身（典型的是“恶人忏悔”）也就是情境的变化了。

另外，主人公所用的词汇、语言风格和谈话涉及的题材，同样可以成为主人公的脸谱。

---

① 所列六个人名的词义分别是“诚实”、“可爱”、“老脑筋”、“卖鸡蛋的女人”、“呲牙”、“霉灾”。

但是，仅仅对主人公进行分析，区别出他与一般角色群不同的性格特征是不够的，还必须牢牢抓住读者的注意力，把注意力和兴趣引向个别角色的命运。在这里，基本手段是唤起对被描写者的同情。角色一般都染有情感色彩。情感色彩最简单的体现就是好人和坏人的区分。这里，对主人公的情感态度（好感或者反感）是依据道德原则制定的。正面和反面的“典型”是情节构造必需的要素。引起读者对一些角色的好感和对另一些角色的反感，能够导致读者从情感上参加（“体验”）所述的故事，导致他们去关心主人公的命运。

那些带有浓厚且鲜明的情感色彩的角色叫做主人公。主人公是读者所全神贯注的人物。他引起读者的怜悯、同情、喜悦和痛苦。

不应忘记，对主人公的情感态度是作品中既定的。作者要人们去同情的主人公，其性格在实际生活中也许会引起读者的反感和嫌恶。对主人公的情感态度，属于作品艺术构成方面的事实，它只是在朴素的形式上，才与道德及社会生活的传统规范相吻合。

然而，十九世纪六十年代的批评家们却常常忽略了这一点，他们不顾作品对主人公既定的情感态度，总是把主人公从艺术作品中硬拖出来，以主人公的性格和思想是否有益于社会为准绳来大加臧否。例如奥斯特洛夫斯基笔下的瓦西里柯夫（《来得容易去得快》），本来是作为对立于腐败贵族集团的正面人物来刻画的，却被我们那些民粹知识界的批评家们贬为上升的资本主义剥削者的反面形象，原因是他们对生活中的这类人就有反感。显然，如果读者都用自己的生活或政治情感去揣摩作品的情感系统，那么这种对艺术的以己度人的妄断，就会在读者与作

品之间筑起无法逾越的鸿沟。我们应当就俘于作者的旨意而去天真地阅读。作者的才能愈大，读者就愈难于抵抗这种情感的指引，作品也就愈有征服力。艺术词汇的这种征服力，是使人们把它与教谕和布道等量齐观的根本原因。

主人公绝非情节的必要属性。情节作为细节的系统也完全可以没有主人公及其性格描写。主人公是把材料形成情节分布的结果，他一方面是连贯细节的手段，另一方面又是对细节联系生动的、拟人化的细节印证。这一点在普通的叙述形式——笑话中看得很清楚。一般说来，笑话是情节构成的一种模糊不定的小巧形式，但总的看来，可以归纳为两个主要细节的交织(其它细节都是必要的印证：环境、“序言”等等)。相互交织的细节造成的特殊效果是语义双关和对照，用法文术语表示就是“bon mot”(“妙语”)和“pointe”(直义是“敏锐”；与此词相近的是意大利的“concetti”的概念，即俏皮的格言之意)。

让我们拿由两个细节在同一个形式中发生巧合而构成的笑话(双关语)来作例子。某村来了一位不学无术的传教士。教民们在等待他布道。他开口说：“你们知道我要讲的是什么吗?”“不，我们不知道。”“你们不知道的东西，我就没有必要和你们讲了。”布道实际没进行。这个笑话的下部分，便突出了“知道”一词在使用上的双关性①。第二次，他又那样问大家，得到的回答是“知道”。他于是说：“既然不用我说你们就知道了，那我就没什么好讲的了。”②

① 俄语词знать既有“知道”、“晓得”的意思，又有“明白”、“懂得”、“了解”的意思。

② 在有些传说中，这个笑话的下部分是这样的：当传教士又那样问时，一部分教民答曰“知道”，另一部分教民答曰“不知道”。传教士说：“那就让那些知道的人去给那些不知道的人讲好了。”

这个笑话的构成基础只是对一个词的双重理解，它没有因为对话借以进行的条件而失去意义。但在具体形态中，这个对话总是固定地与某个主人公(通常是传教士)发生联系的。结果便有了这样的情境：狡猾但却没有本领的传教士和被愚弄的教民。主人公之所以需要，是为了使笑话能够组成。

让我们再来看看英国民间文学中一个比较有趣的笑话。角色是一个英格兰人和一个爱尔兰人(爱尔兰人在英国民间笑话中是反应迟钝、常出理解错误的人物形象)。这二人沿大路向伦敦走去，在十字路口上看到一个牌子，上面写道："这里通向伦敦。不识字的人请向住在拐角后面的铁匠问路。"英格兰人看罢大笑起来，爱尔兰人却默不作声。傍晚时分他们来到伦敦，在一家店里过夜。夜间，英格兰人被爱尔兰人抑制不住的笑声惊醒，便问："怎么回事？""我现在才明白，你在读那路标时为什么大笑。""为什么呢？""因为那铁匠可能会不在家。"在这里，相交的两个细节是：路标内容的可笑和爱尔兰人奇特的解释，爱尔兰人同写路标的人一样，都以为不识字的人也可以阅读。

然而，这个笑话展开的程序是把细节固定在一定的主人公身上，并且把主人公的民族特征拿来用作他的性格描写(同样，在法国盛行的是关于吹牛大王的笑话，在我国，笑话的主人公则大多是外省人和异邦人)。对主人公作简要性格描写的另一途径是，用起名的办法把细节加在某个历史人物身上(在法国是罗克洛尔公爵，在德国是吉尔·艾兰史彼盖尔，在俄国是巴拉基列夫小丑。其中包括有关各个历史人物的笑话，有关于拿破仑的、关于第奥根的、关于普希金的等等)。随着细节与同一个人物的联系不断增强，就形成了笑话人物。意大利喜剧的假面演员就是

这样起源的(阿尔列金、比叶罗、潘塔隆①)。

5.情节分布程序的生命

虽然在各国和各民族中间，情节分布的一般程序有着极大的共同之处，并且可以说情节分布的构成确有其独特的逻辑，但是也要看到，某些具体的程序及其联合、它们的运用及其部分功能在整个文学史进程中是有很大变化的。每个文学时代和每个流派都有其特殊的程序系统，这个系统在整体上表现出文学体裁或文学思潮的风格(广义)。

在这方面，需要区分开**规范**程序和**自由**程序。规范程序指的是一定体裁和一定时代所必有的程序。最清晰的规范程序系统要算十七世纪法国古典主义，它具备各种戏剧的"统一"和具体体裁形式的细则。规范程序是接受这种规范的流派所写文学作品的基本特征。在十七世纪所有的悲剧中，活动地点都是不变的，时间也都限于二十四小时之内。所有的喜剧都以爱侣结成伉俪为结局，悲剧则以基本角色的死亡为收场。任何规范典则都规定了某种程序，从这一点出发，文学中的一切——从主题材料及其细节的选择、它们之间的配合，到叙述系统、语言、词汇等等，都可成为规范化的程序。某些词之可用和某些词之不可用、一些细节的选择和另一些细节的放弃等等，也都规定了细则。规范程序是为技巧的便利而产生，因反复使用而成传统，当它们落入正规诗学的视野里时，就固定为必要的规则了。但任

① 意大利假面喜剧中丑角或滑稽人物的名称，代表的形象是：阿尔列金——经常窘态百出的钟情奴仆；比叶罗——莽撞无知的仆人，在颓废派戏剧中则为失恋者；潘塔隆——吝啬而好吵闹的商人。

何规范都不能使方法穷尽，也不能预见为创作完整作品所必需的全部程序。与规范程序同时并存的是自由的、非必然的程序，它们对于具体作品、作家、体裁和思潮等等来说又是个性化的程序。

规范程序到一定的时候就要衰败。文学的价值就在于独出心裁的创新。追求创新的反对矛头一般指向规范的、传统的、"一成不变的"程序，使它们从必然的程序转变为被禁止的程序。新的传统、新的程序不断地出现。但那些被禁止的程序，在经过两三代文学传统之后还会死灰复燃。

根据文学界对具体程序的评价倾向，我们应把程序分为可察程序和不可察程序。

程序的可察性可以有双重原因：异常的陈旧和格外的新颖。衰败的、陈旧的、古老的程序令人感到是苟活的残迹，已失去意义但凭惯性继续存在的现象，活人中间的死尸。相反，新程序则以其超凡脱俗使人耳目一新，尤其当它们是取自至今尚属禁区的素材时更是如此（譬如高雅诗歌中的俚语）。在评价程序的可察性和不可察性的时候，绝不能丢掉历史的眼光。普希金的语言我们听起来很流畅，对它的特点也就熟视无睹了，可在当时，他的语言曾以其斯拉夫语同民间语的奇异混合而使同时代人大为惊诧，使他们感到兴味无穷，眼花缭乱。只有同时代人才能评价出某种程序的可察性。象征派作品线条粗壮的构成，曾在一九〇七——一九〇九年间使文学古董们大为不快，而今我们对其异常之处却全然无察，相反，倒总爱挑剔巴尔蒙特和勃留索夫早期诗歌的呆板无奇。

被采用程序的可察性有两种不同的文学表现手法。第一种以隐蔽程序的倾向为其特征，这是十九世纪作家特有的手法。全

部细节印证系统的目的就在于隐蔽写作程序，使程序显得最为“自然”，也就是说要在不知不觉中去展开文学材料。不过，这只是一种手法，绝不是一般审美规律。与此相反的是另外一种手法，它无意对程序加以隐蔽，倒是常常使程序成为明显的、可察的。比方说，如果作家以未听完主人公的讲话为理由，中断了主人公的讲话，而在前一页上他却叙述过主人公的隐秘思想，那么这就不是求实细节印证了，而是程序的表露，或者如通常所说，是程序的裸露。普希金在《叶甫盖尼·奥涅金》的第四章里这样写道：

> 已是寒风凛凛，
>
> 已是冰封大地……
>
> (读者已在等待“玫瑰”韵：①
>
> 好吧，请快把它拿去。)

在这里，我们看到韵律程序毫无掩饰的自觉裸露。

程序的裸露在早期未来派(赫列布尼柯夫)和现代文学那里已经成为传统的程序(情节分布构成的裸露，在卡维林的短篇小说中比比皆是)。

在带有裸露程序的文学中，需要特别指出那些裸露他人程序的作品。所谓他人程序，是指另外一个作家的传统程序或者说个性程序。如果对他人文学程序的裸露带有喜剧意味，那就成了闹剧。闹剧的功能是多种多样的。它一般是对对立的文学流派的嘲弄和对其创作体系的破坏，是对这个文学流派的“揭露”。闹剧文学有着相当宏大的基础。它曾是戏剧文学的传统，这个传统就是：戏剧作品只要稍有名气，便立即受到闹剧式的

---

① 原文的“玫瑰”(розы)与第一句的“严寒”(морозы)押韵，普希金在这里讽刺当时的“韵脚诗人”。

模拟。

闹剧总是把另外一部文学作品(或许多文学作品)拿来作为背景。在契诃夫短篇小说中,文学闹剧现象俯拾即是。

有时,闹剧不事讽刺,而是作为裸露程序的自由艺术来发展。比如十九世纪初的斯特恩派,就是由闹剧文学发展而来的独树一帜的艺术流派。在现代文学中,斯特恩程序日益复兴,并且得到广泛普及(典型的章节换位、利用非常偶然的机会进行冗长的插话、活动的延拖等等)。

程序裸露的根源是:可察程序只有在它有意识地被显露时,才能获得艺术的细节印证。作者如果掩饰程序,那么一旦该程序被察觉,便会给人以喜剧的感觉(这于作品无益)。为避免这种感觉的产生,作者就把程序裸露出来。

总之,程序都经历着诞生、发展、衰老、死亡的过程。程序随着不断的使用会变得僵化,结果是逐渐丧失自己的功能和活力。为克服程序的僵化,就要使程序在功能和意义上不断翻新。程序的翻新,无非是对前辈作家的东西给以别致的使用并赋予崭新的含义。

文学体裁

在活的文学中,我们常常看到程序发生类聚,聚集成的几种系统虽然同时并存,但却在不同的作品中使用。作品也依所用程序的不同而发生一定程度的分化。程序分化的原因包含许多因素,诸如某些易于相配的程序之间的内在共同性(自然分化)、某些作品的目的、作品的诞生环境、使命和感受条件(文学生活的分化)、对于旧作及其派生文学传统的模仿(历史分化)。结构

的程序都聚合于某些可察程序的周围。这样一来，就形成了特殊的类别或者说作品的体裁。体裁的本质在于，每种体裁的程序都有该体裁特有的程序聚合，这种聚合以那些可察程序或者说体裁特征为其中心。

体裁的特征是多种多样的，可以存在于艺术作品的任何方面。只要有一部成功的小说(比如侦探小说)出现，马上就会有摹仿之作。于是便形成整套的摹仿文学，形成以侦探破案为基本特征的小说体裁，即形成了确定的主题。这类主题体裁在有情节作品中比比皆是。另一方面，在抒情诗里有一种体裁，它们当中引入的主题以书信方式为细节印证，——这便是书信体裁，其特征不是主题，而是引入主题的细节印证。最后，散文语和诗语的使用产生出散文和诗歌的体裁，作品使命——为了阅读或舞台表演——产生了戏剧和叙述体裁，等等。

体裁的特征，即用以组织作品结构的程序，是主导程序，它们支配着为创造艺术整体所必须的所有其余程序。这种主导的、首要的程序有时叫作主导部分。主导部分的总和便是形成体裁的决定因素。

特征是复杂多样的，它们纵横交错，使人无法用某一个标准去对体裁给予逻辑的分类。

体裁的生命是发展的。某种原始的因由把一系列作品集聚为特别的体裁。在后来出现的作品里，我们能够看到与已形成的体裁相似或不同的倾向。这一体裁因新作品的纳入而得到丰富。当初促成该体裁的因由可能失落，体裁的基本特征可能发生渐变，但是，由于自然倾向的作用，由于人们习惯于把新出现的作品分别纳入已有的各种体裁，所以体裁从发生学角度仍然维持其生命过程。体裁在进化，有时甚至发生大的变革。但无论

如何，尽管纳入的作品在构成方面已有根本变化，体裁仍旧凭藉不断纳入新作品而保留其习惯名称。中世纪的骑士小说和安德烈·别雷与彼里尼亚克的现代小说之间，也许毫无共同特征而言，然而，现代小说终归是古代小说历经若干世纪缓慢进化的产物。茹可夫斯基的叙事诗和吉洪诺夫的叙事诗简直不可同日而语，但它们之间却有着发生学上的联系，通过一些中间环节它们便可接合，这些中间环节便是一种形式向另一种形式逐渐过渡的证明。

体裁有时会发生瓦解。比如在十八世纪的戏剧文学中，喜剧分裂为纯喜剧和"流泪喜剧"，后者就演变成了现代剧。从另一角度说，我们的确经常看到在旧体裁的分裂中产生新体裁的现象。比如，从十八世纪叙事诗和史诗的分裂中，诞生了十九世纪初的抒情诗或浪漫诗("拜伦式的")的新体裁。零散的、没有集合成系统的程序，可以找到近乎于"核心"的东西——即使之联合、聚集为系统的新程序，这个起联合作用的程序可能成为可察特征，进而在自己的周围联合起新的体裁。

在体裁更迭史中，应当指出一个有趣的现象：我们总是按体裁的"高雅性"，即按它们的文学及艺术意义的大小来为其排列次序。在十八世纪，讴歌重大政治事件的庄严诗歌属高雅体裁，而那些有趣、简朴、比较随便的小故事则属低俗体裁。

在体裁更迭史中发人深省的是，高雅总被低俗所排挤。这倒和社会的进化并行不悖。在社会的进化过程中，"高雅的"统治阶级总是被民主的、"低俗的"阶层逐渐取代，——封建大地主被贵族小官吏取代，整个贵族又被资产阶级取代等等。这种低俗体裁对高雅体裁的排挤有两种形式：1)高雅体裁的彻底绝迹。如十八世纪的颂诗和史诗在十九世纪的消亡；2)低俗体裁的程

序向高雅体裁的渗透。如滑稽诗和讽刺诗的成分向十八世纪史诗的渗透，就产生了象普希金《鲁斯兰与柳德米拉》这样的形式。又比如，在十九世纪二十年代的法国，喜剧程序向崇高的古典悲剧的渗透产生出浪漫悲剧。还有，现代未来派低俗抒情诗（幽默诗）的程序向高雅抒情诗的渗透，竟使已经消亡的颂诗和史诗的高雅形式得到复活（在马雅可夫斯基那里）。在以写幽默小说起家的契诃夫那里，可以观察到散文也有同样的现象。低俗体裁的典型特征是程序的喜剧含义。低俗体裁向高雅体裁渗透的标志是，一直被用来制造喜剧效果的程序现在获得新的、与滑稽可笑毫不相干的审美功能。程序翻新的实质就在于此。

譬如，根据沃斯托科夫在一八一七年的见证，扬抑抑格韵被他的同时代人视为"可以偶尔为之的、以引人发笑为目的的诙谐文章中的"妙招儿；然而，经过茹可夫斯基学派二十余年的试验之后，当莱蒙托夫的《在生活的艰难时刻》一诗出现时，我们已经根本看不出，其中有什么诙谐的或故弄噱头的东西。同样，双关韵在米纳耶夫笔下曾有过喜剧作用，而在马雅可夫斯基那里，这种喜剧性已踪影全无。

其它的程序也是这样。如果说在斯特恩本人那里情节公布结构的裸露尚属喜剧程序，或者说尚能感觉到其中的喜剧渊源的话，那么到了斯特恩的追随者们笔下，这种程序则已是完全规范的情节分布结构的程序了。

"低俗体裁的规范化"过程虽不能算万能的规律，可也的确具有不可否认的典型性，正是这一点使得文学史家在探寻某一巨大文学现象的源流时，所矢之的往往不在重大的，而在微小的文学现象。那些存在于低卑文学阶层和体裁中的微小、"低俗"的现象，一经被大作家在高雅体裁中规范化，便成为别开生面、

超尘拔俗的审美效果之源。在文学创作的繁荣期到来之前，总要有一个由低卑的、未被承认的文学阶层为文学的更新积累材料的漫长过程。所谓“天才”的降临，无非是推翻迄今占统治地位的规范而尊崇迄今被贬抑的程序的一场文学革命。相反，那些高雅文学思潮的追随者们，虽诚惶诚恐地重复大师们的程序，到头来却只能搞出些味同嚼蜡的仿制品。仿制者这种炒冷饭的把戏最终产生的恶果是：把曾经独步一时的、革命的程序组合变为公式化的传统，进而使那些被模仿的杰作在同时代人心目中长期丧失了美感的诱惑力。所以，仿制者实际在败坏着其宗师的美名。例如，十九世纪初时，人们对拉辛的剧作大加攻讦，其根本原因就在于：那些晚期经典作家以其亦步亦趋的拙劣仿效，促使大众对拉辛的程序厌倦到了皱眉蹙额的地步。

言归正传。如果我们把体裁理解为具有共同程序系统（该系统含有主导的、起联合作用的特征程序）的文学作品在发生学角度上的聚合，那么就能发现，要对体裁进行逻辑的、准确的分类是绝不可能的。体裁的划分永远是历史的划分，换句话说，只有针对一定的历史时期，这种划分才合理；此外，体裁的划分还以许多特征为根据，而且，一种体裁的众多特征比之于另一种体裁的众多特征可能有迥然之别，特征之间在逻辑上互不排斥，只是由于程序组合中自然联系性的作用，它们才推广到其它各种体裁中去。

在体裁理论中，我们只得用描写的方式来解释问题，用辅助性的分类代替逻辑的分类，以便把材料在有限的范围里进行分配。

还要指出，体裁分类是相当繁琐的。作品分归众多的层级，这些层级本身又区别出许多大类和小类。因此，在登上体裁的长

梯时，我们将紧紧攀住具体的历史体裁（“拜伦式诗歌”、“契诃夫式短篇小说”、“巴尔扎克式长篇小说”、“教堂颂诗”、“无产阶级诗歌”），甚至于具体的作品，以避免抽象的体裁分级。

在这里，我们打算就三个基本的类别——戏剧体裁、抒情体裁和叙述体裁来作一简要的回顾。这些自然形成的作品类别，虽然时有交叉（在戏剧里，抒情的描述是可能的，例如在拜伦的诗剧中就有），但对文学在不同历史时期的三级分化仍然能够给以大致的说明。

1.戏剧体裁

戏剧文学是适于舞台表现的文学。戏剧表演的使命便是它的基本特征。因此，在研究戏剧作品时，不能不谈将其搬上舞台的条件，也不能不谈它的形式对舞台表演形式的依赖。

戏剧表演由演员表演和周围舞台设施（道具）构成。演员的表演由道白和动作构成。

我们把台上的道白分为独白和对话。独白是演员在没有其他角色在场时所说的话，即没有谈话对象的谈话。不过，在舞台实践中，那种严整的、联系性很强的道白，即使有其他角色在场，有谈话对象，也被人们叫做独白。这种独白包括思想的倾吐、叙事、有寓意的忏悔等等。

对话是两个表演者之间的话语交流。对话的内容是问答、争论等等。有对象的独白（即有其他角色在场的独白）没有具体的听者，它所针对的通常不是一个，而是几个听者；而对话则是两个交谈者之间的直接接触。

对话的概念可以扩展为三个或更多人物的交叉谈话，这在

新型话剧里较为典型。在旧式话剧里，却大多推崇纯对话，即两个人物之间的谈话。

构成对话的那些零散的简短道白叫做**插话**。详细的插话已接近于独白，因为不间断的道白意味着要有一个光听不说的消极听者，而且道白的结构也与独白的结构近似，就是说，在这种结构中道白的主题独立发展，而不依靠谈话对方的细节交错来发展。

道白伴有表演，即动作。任何道白都伴有表情，即与讲话的情感内容相谐调的面部肌肉的表演。面部表情伴有表情动作，其中包括手、头及全身的动作，它们都与道白的情感因素相呼应。这种富于表现力的表情有时可能是话语的等价物(替 代 物)。比如，头和手的动作能够无言地表达肯定、否定、 同意、不同意、心灵活动等等。甚至全剧都可以只用表情来演(哑剧)。在电影中，表情表演是所谓“心理戏”主题结构的基石。

除了这些表情动作之外，演员的表演也可再现生活行为。角色可在台上吃、喝、打架、杀人、死亡、偷窃等等。这些就不是表情表演，而是主题表演了，每一种舞台行为都同角色道白一样，是编入剧情的独立细节。

戏剧要用舞台装置(即参加活动的无生命物)来充实。在剧情中起作用的有什物(在此词准确意义上的道具)、房间布置、家俱、表演所必需的各种物品(武器等)和其它一些东西。此外，戏剧中还要引入所谓的“效果”——视觉效果，如灯光效果：黎明、电灯的明灭、日出、月光等；听觉效果：雷声、雨声、铃声、枪声、各种噪音、乐器声等等。嗅觉效果也是可行的，不过这在戏剧表演实践中还很少见，只是在表现教堂公务时，有用摇炉散香等为数不多的实践。

适于以上述方式来再现的文学作品，就是戏剧作品。

戏剧作品的正文分为两部分。一部分是人物的道白；为了念诵的方便，道白一般写得很详细。另一部分是情景说明；它们为舞台表演的领导人——导演指明该用的舞台手段。

情景说明分为道具布景的说明和表演说明，后者指明各个角色的举动、手势和表情。

道白的台词是戏剧作品中仅有的语言艺术部分。情景说明是向演员及导演传达艺术构思的辅助手段，一般用散文语，写得较为朴素。偶尔我们也能见到采用艺术语体的情景说明，其目的是为了使说明更富有情绪感染力。

采用角色道白加情景说明的方式写出的作品，就是“戏剧形式的”作品。其中包括那种虽采用戏剧形式，但并非为舞台而写的作品——（《人间喜剧》、《茨冈》的片断）。

应当指出，一般戏剧形式还不意味着能够搬上舞台。人们采用戏剧形式常常不是为了演出；从另一方面看，即便是为演出而写的几乎每一部戏剧作品，作者如果将它出版也只是为了让人阅读。然而阅读的条件和演剧的条件是大不相同的。阅读时，我们无法获得由演员和导演的具体处理而产生的启示，我们所能看到的只是一些支离破碎的情景说明。

再者，用眼睛读戏剧作品，我们根本无法进入戏剧表演的节奏速度，而剧情发展的紧张程度恰恰是由表演来决定的。

读戏和看戏的这种区别，大致就决定了用于舞台和用于表演的两种文稿的本质区别。也正是出于这个原因，在有经验的剧作家那里，通常是舞台稿和文学稿兼而有之。舞台稿是经过缩减的稿子，有时还对语言材料作重新整理。舞台稿是文学与舞台、作者与导演之间的桥梁。导演出于排戏的需要，常常可以对

文学稿进行一些改动。

对舞台稿及其特殊结构等问题的研究，乃是戏剧史和戏剧理论的任务。我们的兴趣在于舞台因素对于剧本结构所具有的影响作用。

舞台的条件要求对材料进行分割。戏剧作品的各大部分是幕。一幕就是由台上道白和表演紧密联结而成的不间断演出部分。各幕之间有幕间休息。幕的划分有各种各样的原因。首先——幕是为适应观众注意力的心理极限而采用的单位。持续三十至四十分钟的一幕基本上符合这个极限。其次，幕与幕之间的停歇也为换道具和换装等技术措施提供了必要的时间。除了这些机械的原因，还有一个为理解主题顺序提供方便的考虑。每一幕都表现了作品中相对完整的主题单位，都具有内在的主题封闭性。

应当指出，有时在一幕尚未结束时就需要更换道具(落幕)。这样分割而成的部分叫做“景”(картина)或者 сцена。景与幕之间没有泾渭分明的界限，它们的区别纯属技术性区别(一般来说，景间休息较短，观众不离开座位)。

对一幕进行切分的根据是角色的上场和下场。一幕里台上人物没发生变化的部分叫做“场”(явление)(有时用 сцена 一词。сцена 有双重含义，有时同“场”，有时同“景”。鉴于该词还有另外的独立含义，我们尽量避免在这些具体场合里使用它)。

场直接分为对话。

戏剧作品情节展开的特点是，故事要在观众眼前进行，这便意味着，情节最重要的部分要有完整无缺的发展，同时作者又得受地点和时间条件的局限。一切活动都应大致符合于戏剧演出的地点和情节，就是说应当假设：一幕或一景中的出场人物都只

是在相当于舞台面积大小的范围里活动，其活动所占时间也只应是一幕所延续的时间。只有幕间休息才能使地点发生变化，并可使人假想有若干长的一段时间已经流逝过去。几乎一切都在观众面前处理，并且尽量少用台外解释。这些规则全是相对的，就是说，约定的舞台面积允许被想象为比实际面积大，戏剧的时间也可以不与情节实际时间完全一致（比如，舞台上的钟可以每隔一刻钟就打点，对此无需大惊小怪），许多东西同样可以只是通过舞台主人公之口来交代。但是，对戏剧原则的全部灵活掌握（“舞台的程式”）绝不可以超出戏剧传统，任何不必要的修正都会使人产生误解，从而损害戏剧效果。

此外，情节主题几乎全是靠道白来展开，因此就有了为对话进行戏剧细节印证的复杂系统，这种细节印证为舞台对话的必要性提供根据。

戏剧的手法完全排除了抽象叙述的可能，这就大大缩小了戏剧所包含的主题范围，也为引入的细节赋予了特别的性质（任何细节都应是谈话的内容）。

戏剧有限的时间（二至三小时）不允许引入太长的事件链条，因为一旦塞入大量相互更迭的事件，作者就会“偏离”戏剧的节奏，结果无法使每个事件获得节奏比较自然的发展。再者，整个情节线索也会因此而放慢节奏，使观众丧失兴趣。为了让活动充实舞台，通常引入一对或若干平行的情节线索，或者说是若干平行的冲突。一个情节线索在“酝酿”一个突变的同时，也包含着另一情节线索的活动。所以说，戏剧在手法上不大喜欢细节的连贯发展，而多倾向于把复杂的情节平行地引入。

应当看到，在情节分布的时间移位方面存在着技术上的困难。这些困难可以在情节分布的发展中靠一些特别的戏剧程序

来克服。关于这个问题以后再谈。

舞台上活动的人及其道白的存在，迫使我们去注意个人的作用。戏剧文学特别关心主人公精神面貌的具体化，即“性格展现”的问题。在十九世纪演员的表演传统中，“典型性”——即用某种清晰了然的性格为角色的言行作完美的细节印证，曾被认为是保障剧本获得舞台成功的标记。

当然，上述所讲的未必适用于所有的戏剧作品。一般说来，戏剧技术应当和舞台风格的发展携手并进。

目前，在戏剧文学中我们正面临着舞台艺术的严重危机。戏剧程序在日新月异地飞速发展。导演艺术在进步，推动着表演系统的革命。我们经历过“在呢子上”演戏、“砸烂脚灯”的时期，现在我们又迷恋于道具的构成主义和表演的反常主义（一反不久前才衰落的梅特林克风格的抒情宣叙调）。但戏剧却跟不上导演。不久前，易卜生、契诃夫和梅特林克曾携手并肩地领导了舞台改革。那时是导演紧追着作者，现在则是作者落后于导演。我们有着新的舞台，却缺乏新的戏剧。

对戏剧体裁是可以按诗歌作品和散文作品进行分类的。但这不是戏剧的关键特征。诗剧和散文剧的结构程序大致是相同的，因为话语的韵律形式只涉及个别插话的结构，对话里较少见，它对情节和情节分布结构的影响就更少了，——这是就对演出节奏的影响而言。应当看到，现代戏剧系由诗剧发展而来，从诗歌形式向散文形式的逐渐过渡，促进了结构手法的统一。

在现代戏剧的草创时期（十七世纪——法国古典主义），戏剧分作悲剧和喜剧。悲剧的显著特征是历史英雄（多数是希腊和罗马的英雄，其中又以特洛伊战争的英雄为主）、“崇高的”主题、“悲剧性的”（即不幸的——一般为英雄之死）结局。手法上

的特点是以独白为主，而这在诗剧中就产生了戏剧朗诵的独特风格。广义上的表演实际是不存在的。

与悲剧相对的是喜剧，喜剧选择现代的主题、“鄙俗的”(即惹人发笑的)题材，有幸福的结局(以婚礼为最典型)。喜剧以对话为主，因此注重表演的协调一致，即剧组人员的“配合表演”，而不是象悲剧那样，只强调个别剧情解释者的高质量。此外，喜剧具备丰富的表演题目，因而要求角色具有较大的活动力。

在十八世纪，体裁的种类与日俱增。在严格的戏剧体裁之外出现了许多鄙俗的、“市井的”体裁，例如意大利的滑稽喜剧、轻喜剧、讽刺喜剧等等。这些体裁是现代滑稽剧、怪诞剧、小歌剧、微型剧的滥觞。喜剧分化后，派生出“话剧”。话剧用以表现现代风俗题材，但已不带有专门的“喜剧味道”（“市民悲剧”或“流泪的喜剧”）。十八世纪末，对莎士比亚戏剧的认识影响到悲剧手段。十九世纪初的浪漫主义把悲剧引入了喜剧程序（繁杂的表演和角色、作为主体的对话、适于普通朗诵的较自由的诗），人们开始研究并模仿莎剧和西班牙戏剧，不再尊崇三一律的悲剧规范(地点单一——不更换道具[1]；时间单一（也称二十四小时律)——情节时间不超过一昼夜；故事单一——此为最空洞的规则，对它的理解也是见仁见智的)。

与心理小说和风俗小说的演变相呼应，话剧有力地排挤着十九世纪的其它体裁。历史纪事是悲剧的继承者。(如阿列克赛·托尔斯泰的《三部曲》或奥斯特洛夫斯基的纪事)。十九世

---

[1] 不过，地点单一律允许有某些例外。故事地点可以发生变动，但限于极其狭窄的范围内，比如在建筑物内部（不同的房间）或领地之内（如城堡所辖的花园、森林)，等等。

纪初，传奇剧曾风靡一时（象至今仍在翻新的杜肯的话剧《一个赌徒的三十年生活》）。十九世纪七十至八十年代，有人尝试过创造一种布景优美的话剧——童话剧或幻梦剧的特殊体裁（见奥斯特洛夫斯基的《白雪公主》）。

总而言之，十九世纪的潮流所向是戏剧体裁的融合以及各体裁之间严格界限的消失。伴随而来的是舞台技巧的不断衰落①。只是到了今天，我们似乎刚看到舞台艺术复荣的一缕曙光，这是因为人们对戏剧的艺术兴趣正日益高涨。

现在谈谈戏剧情节分布的构成问题。

1）开端。同其它部分一样，开端是以谈话形式来展开的。因此，在剧初必须造成适于详细讲述的局势。戏剧的处理办法是引入一个开场人（пролог 术语的旧义），由他在演出前向观众交代开头的情境。随着求实细节印证原则的兴起，开场人的角色被溶到了剧中，其职能由出场人物之一来担任。象所有的情节开端一样，戏剧的开端既可是普通的，也可是延迟的，既可是直接的，也可是间接的。戏剧的开端有以下几种：环境开端——它是有关生活环境以及决定情节的条件交代；性格开端——它提供内在的性格描写（主人公的典型特征）和外部情感的性格描写（调动观众对主人公的同情感）；出场人物之间关系的开端。

关于人物姓名、血缘或生活关系（“妻子”、“女儿”、“仆人”、“情人”、“朋友”等等）、故事的地点和时代的简介，能够减轻开端的负担。在传统戏剧中，人名本身就已提供了主人公的性格面

---

① 比如，在整个十九世纪，由于用散文剧取代诗剧，台上的演员丧失了朗诵诗歌的本领。

貌(在喜剧里是杜撰的名字，在悲剧里是历史人物的名字)，因此传统戏剧的开端道白只需对简介所提供的信息加以确认就足够了。应该懂得，作者往往期望观众能在简介表上提前与人物相识，故此万不能轻视戏剧作品中人物简介的结构作用。

有时，人们用完整的一幕来作开端，这一幕在时间上或多或少地脱离于情节分布的链条，似乎提出有关主人公的Vorgechschite)。[①] 这一幕叫做**序幕**（пролог 术语的今义)。

开端的直接程序有：讲述(其细节印证方法如：引入新来的人物、秘密终于得到昭示、回忆等等)、自白、自我评定(如以朋友之间谈心的形式)。开端的间接程序有：暗示、提醒（旨在"强调"，即以吸引注意力为目的。这两个间接暗示的细节在系统中不断重复。剧中的重复是强调的程序，它同用表演效果来强调道白是一样的)。根据我们对某种进程的选择，就得出不同的开场形式。

但是，也常存在假开端，其目的在于把人们的注意力从直接情节进程上面吸引开去，以便达到使直接情节进程在高潮的顶点意外显露的效果。

鉴于戏剧开端较难获得求实细节印证，一种多次回复式开端的舞台程序便应运而生，这种程序一般数量不多。比如，奥斯特洛夫斯基及其流派习惯以仆人的谈话为开端（《各守本份》、《没有陪嫁的女人》、《切勿随心所欲》、《有光无热》、《妄想》)。

2）**引子**。除了开端，还要独立地对引子作一分析。引子用来引入动态细节，它对情节的发展有决定作用。在剧中，引子一般不是导向情境变幻长链的初始事件，而是决定戏剧全部进程

---

① 德文词，意为"前史"。

的问题。典型的引子是主人公之间遇到挫折的爱情。引子直接与结局相“呼应”。在结局中，我们看到引子所提出的问题得到解决。引子可以放在开端，也可以放在戏剧的进展之中。有时，一连几幕都充斥着作为间接开端和性格展示的枝节事件，只是到了剧的中间，才引入情节的第一个动态细节。

3）冲突的发展。一般情况下，我们在戏剧文学中看到的都是关于障碍被克服过程的描写。在这里，未知的细节在剧中起着很大的作用，它们代替了诗歌情节分布中的时间位移。未知的解除，或叫认知，可以推迟细节的引入，并在情节时间进程中延拖细节的昭示。

未知系统一般比较复杂。有时，角色了解内情而观众惑然，更常见的是相反的情形——观众了解内情而假定角色或角色集团不知（请比较：《钦差大臣》中赫列斯塔柯夫的角色，《聪明误》中索菲亚和莫尔恰林的爱情。特列契亚柯夫的现代剧《防毒面具》中，有对置于台上的箱子所发生的迷惑：不知里面究竟是防毒面具还是葡萄酒）。用于揭穿谜底的细节常常是偷听、截拆信件等等。

4）道白系统。古典剧为我们提供了完全裸露的程序：用谈话进行细节印证。比如，为了引入有关舞台范围以外事件的细节，就让报信人或急使出场。为了自白，就大量采用经常性的独白或是“旁白”语言（à part），同时假设台上其他在场人物听不到这些独白或“旁白”。除了独白，主人公还常常和他的知心人进行交谈。这些知心人在剧中没有自己的角色，他们之所以被引入，纯是为使主人公冗长的倾吐有所附着。知心人的作用就是为了能够有人来倾听主人公的诉说，并用插话来引导主人公的道白。为了引入文学外材料（在喜剧里），还专设一个爱发议

论的人，他无异于作者意图的传声筒。在十九世纪，古典剧的角色系统已经没落，但其功能却未消失，只是那些信使、知心人和爱发议论的人的角色被自然对话中必不可少的小人物代替罢了。几乎在每部戏剧作品的角色群中，都能找出改头换面的、具有情节细节印证的知心人和信使。

5）出场系统。角色的上场和下场的细节印证是戏剧作品的重要方面。旧式悲剧提倡地点单一，其结果是地点被抽象了（抛弃细节印证），主人公没有任何理由地相继上场，说完该说的话后，又没有任何理由地下场。随着求实细节印证要求的出现，抽象地点被取代为旅馆、广场、饭店等公共场所，主人公自然地聚集在那里。在十九世纪的戏剧中，最常见的是以某主人公居住的 intèrieur（即一间屋室）为地点，所选择的事件一般都能为角色的聚会提供细节印证，如命名日、舞会、熟人的到来等等。

6）结局。戏剧大多使用传统的结局（主人公之死或所谓悲惨的大转折、结婚等等）。结局的革新不会影响感受的强烈性，因为人们的兴趣并不在能够意料的戏剧结局，而在对盘根错节的矛盾的解决过程。

受传统戏剧结局的影响，剧中的高潮时刻一般带有特殊的意义，这一时刻在结局之前到来，并且预示着若干种可能的出路。Spannung① 的构成愈强烈、愈艺术化，戏剧作品就愈有味道。

结局并非总和结尾相吻合。作为收场，通常引入专门的“闭幕”词：从剧情来判断，这些话里包含的或是用以归纳本剧道德意义的警句箴言，或是用以形容主要喜剧角色的插话（例见莫里

① 德文词，意为“高潮时刻”。

哀《唐璜》中斯加纳莱尔的最后几句话），等等。

不应忘记，人们来剧院不只是看剧，还要看演员的表演。戏剧的情节分布不过为各个清晰情节的引入提供细节印证而已，而这些情节则为施展演出效果提供了可能。戏剧的材料就是这种表演因素，尤其是十九世纪以来，舞台艺术开始注重演员典型语调的培养，因而戏剧都曾尽量多设那些演员“拿手”的情境，使其有机会以典型的方式朗诵台词，表现主人公的个性特点。由于演员不需要理解情节的进程，只需要理解所扮演人物的性格，因此，用于揭示同一性格的情境愈是丰富多采，角色演得就愈得手。

从戏剧作品的舞台表现上看，戏剧的情节分布一般不过是所谓的“脚本”罢了，是用以铺展舞台情景的一定纲目。这些舞台情境的性质完全取决于演出的条件。有些脚本可以不带语言材料（哑剧、舞剧、电影）。

让我们来看看具体的戏剧作品，通过分析可以弄清戏剧技巧的基本因素。

我们以拉辛的《安德洛玛克》（一六六七年）这一古典悲剧为例。

它的角色系统简单明了，如下表：

奥雷斯—	**爱弥奥娜**—	**皮罗斯**—	**安德洛玛克**—	（**阿斯蒂阿纳克斯**）
彼拉德	克雷奥娜	费尼克斯	采菲莎	

带着重号的是基本人物——主人公，每个主人公的下面是其知心人或“心腹”。括弧里的安德洛玛克之子阿斯蒂阿纳克斯是个主题人物，他虽没出场，但消极地参与了悲剧的细节。这个

角色链的特点是，每个基本角色都按自左至右的顺序爱着自己的邻者：奥雷斯爱爱弥奥娜，爱弥奥娜爱皮罗斯，皮罗斯爱安德洛玛克，安德洛玛克则只为阿斯蒂阿纳克斯的命运担忧。此外，还存在着反向的运动关系：皮罗斯在遭到安德洛玛克的拒绝后，就准备转向爱弥奥娜，而爱弥奥娜在皮罗斯放弃她时，又寻庇于奥雷斯。这样，就形成一个联系的链条，两端分别是奥雷斯和安德洛玛克，后者的状况便是由这种情境所决定的。两端借以衔接的环节是奥雷斯所觊觎的对象阿斯蒂阿纳克斯。这样一来，奥雷斯的每个行动都决定着安德洛玛克的行为，并通过她再按序影响其它环节上的人物。

这出悲剧情节分布的构成如下：

第一幕。第一场。奥雷斯来到皮罗斯统治之下的伊皮罗斯，找到自己的朋友彼拉德。悲剧便以两个朋友的谈话为开端(其细节印证是相互了解情况)。从谈话中我们得知，奥雷斯热恋着皮罗斯的未婚妻爱弥奥娜，在爱情的驱动下奥雷斯来到了伊皮罗斯；爱弥奥娜由于国王热恋安德洛玛克而失宠。当时，安德洛玛克在伊皮罗斯掩藏着赫克托之子阿斯蒂阿纳克斯。奥雷斯为自己来到这里找了个托辞，说是希腊人授命他来，要求皮罗斯交出敌人的儿子阿斯蒂阿纳克斯。奥雷斯的真正目的是拐走爱弥奥娜。根据彼拉德的建议，他将坚持要求交出阿斯蒂阿纳克斯，并准备遭到拒绝，以此来煽起皮罗斯对安德洛玛克的爱情狂热，进而拆散皮罗斯和爱弥奥娜。

第二场。皮罗斯拒绝了奥雷斯的要求，但准许他和自己的未婚妻爱弥奥娜相见。

第三、四场。皮罗斯和安德洛玛克谈话，他以继续保护为交换条件，要安德洛玛克答应嫁给他。但他没得到回答。

第二幕。第一、二场。忍受着妒意折磨的爱弥奥娜与奥雷斯相见，她说，如果皮罗斯拒绝和她结婚，她就离开伊皮罗斯。

第三、四场。奥雷斯本以为，皮罗斯会拒绝同爱弥奥娜结婚，但没想到皮罗斯因为向安德洛玛克求婚失败，竟宣布准备将阿斯蒂阿纳克斯交给希腊人，还宣布愿意和爱弥奥娜结婚。

第五场。皮罗斯和费尼克斯的谈话，描述了皮罗斯的心理状态及其内心两种矛盾情感的斗争。

第三幕。第一场。奥雷斯向彼拉德谈拐虏爱弥奥娜的计划。

第二、三场。爱弥奥娜拒绝跟奥雷斯走，准备和皮罗斯结婚。

第四、五场。安德洛玛克求爱弥奥娜在皮罗斯面前说情，保护阿斯蒂阿纳克斯，但遭到婉言拒绝。

第六、七场。安德洛玛克和皮罗斯谈话，后者重复了保护阿斯蒂阿纳克斯的条件。

第八场。安德洛玛克和自己心腹的谈话，表现了她内心的动摇。

第四幕。第一场。从安德洛玛克和心腹的谈话中，我们得知她准备答应和皮罗斯结婚。

第二、三、四场。爱弥奥娜获悉皮罗斯不想和她结婚，便去找奥雷斯帮助她复仇，并许诺一旦皮罗斯被杀死，她就跟奥雷斯走。

第五、六场。皮罗斯向爱弥奥娜谈自己的想法，后者不禁怒火中烧，妒意大发，并责其无义。

第五幕。第一、二场。从爱弥奥娜的独白和她与克雷奥娜的谈话中，我们得知后台正在举行安德洛玛克与皮罗斯的婚礼以及爱弥奥娜的内心斗争。

第三、四场。奥雷斯来告诉爱弥奥娜，他已杀死皮罗斯，但爱弥奥娜不仅没有同意跟他走，反而大发雷霆。爱弥奥娜下场。

第五场。彼拉得来告诉奥雷斯说，爱弥奥娜在皮罗斯的尸体上自杀了，政权转到了安德洛玛克手里。奥雷斯失去理智，随从把他带走。

在该剧中，情节分布的基本发展阶段是：1）原初情境（第一幕）或叫引子；2）第一个障碍，皮罗斯同意和爱弥奥娜结婚（第二幕，第四、五场，第三幕）；3）结局的准备——安德洛玛克同意和皮罗斯结婚，爱弥奥娜要求复仇（第四幕）；悲剧性大转折——主人公之死（第五幕）。

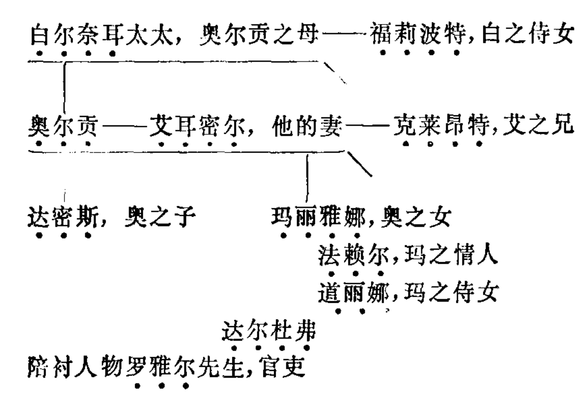
故事发展的细节印证和基本主题是主人公两种对立感情的内部斗争：在安德洛玛克，是对儿子的爱和对皮罗斯的不爱；在皮罗斯，是对安德洛玛克的爱和在遭到拒绝时想出卖阿斯蒂阿纳克斯的意图；在爱弥奥娜，是爱和复仇；在奥雷斯，是对爱弥奥娜的爱和避免流血结局的愿望。除了陪衬人物，古典悲剧的所有主人公总是向我们展示出内心两种对立感情的冲突，进而为把道白发展成抒情独白创造了可能。古典悲剧是诗剧（皆用亚历山大诗体），因此独白的抒情性极易在诗体道白中得到施展。

角色系统的特点是朴素、兴趣的专一、次要情节的节省。另外一个特点是单纯朗诵的过程：主人公只说不演（婚礼、杀人、自杀——都在幕后发生，我们只能通过人物的转达来得知）。上场和下场全然不要细节印证。故事的地点含糊不清（皮罗斯宫殿里的一室）。出于时间单一律的原因，故事时间也很抽象：幕与幕之间到底表示多长的时间间隔是非常模糊的。如果按照规范的解释，把一切都视为二十四小时之内发生的事情的话，那么我们不得不承认，事件如此紧密地接连发生是缺乏细节印证的（在

同一天里，皮罗斯不仅两次更改结婚的决定，而且竟然来得及结婚），或是有意放弃时间上的细节印证。

在古典喜剧方面，我们以莫里哀的《达尔杜弗》为例（与《安德洛玛克》同年，即一六六七年）。

这出喜剧中上场人物比较复杂，为方便起见，在此按系谱排列：



故事发生在巴黎奥尔贡的家里

第一幕。第一场。奥尔贡之母白尔奈耳太太激烈地训斥奥家所有成员（不在场的奥尔贡除外）。从大家的交叉谈话中我们得知，她对大家的不满源出于她对一个叫达尔杜弗的人的特别敬重，而此人为其余在场的人所不齿。在奥家出现两派——达尔杜弗、奥尔贡及其母为一方，其他人为另一方。

第二场。大家出去送白尔奈耳太太。只有道丽娜和克莱昂特没去。道丽娜的独白展示了达尔杜弗的性格，说他是伪君子，骗得奥尔贡的信任，住进奥家，还对大家发号施令。

第三、四场。从简短的对话中我们得知，玛丽雅娜与法赖尔

相爱（还得知达密斯与法赖尔之姐相爱——这是法国喜剧的传统的平行现象），但达尔杜弗成为他们爱情上的障碍。

第五、六场。奥尔贡上场，与道丽娜以及克莱昂特谈话。在喜剧性的对话中我们得知，奥尔贡被达尔杜弗所迷惑，又不愿听克莱昂特的忠告。奥尔贡曾经同意玛丽雅娜与法赖尔的婚姻，但当克莱昂特问及玛丽雅娜的前途时，奥尔贡闪烁其辞。

第二幕。第一、二场。奥尔贡告诉玛丽雅娜，他已决定把她嫁给达尔杜弗。道丽娜（推动对话和冲突主"发条"的喜剧性侍女的典型）开始与奥尔贡进行喜剧性辩论，并伴有表演（奥尔贡追逐道丽娜）。

第三、四场。玛丽雅娜与法赖尔的爱情发展，伴有典型的吵架、和好（在引导故事的道丽娜的配合之下）、倾诉、谈心等等。

第三幕。第一场。达密斯对道丽娜表示自己对达尔杜弗的厌恶。

第二场。达尔杜弗出场。（喜剧《达尔杜弗》的主人公出场很晚，这是异常罕见的现象。在整整两幕的时间里，只听到有关达尔杜弗的谈论，而不见其本人的出现）。达尔杜弗和道丽娜的谈话，表现出达尔杜弗非常做作的腼腆。

第三、四场。达尔杜弗和艾耳密尔（结局的准备）。达尔杜弗忽然产生了对艾耳密尔莫名其妙的欲念。他向她表示了爱情（达密斯在邻室偷听）。达密斯跑进来要揭露达尔杜弗。

第五、六场。赶来的奥尔贡全然偏信达尔杜弗，视儿子的话为诽谤，对儿子进行诅咒并赶出家门。接着，奥尔贡将自己的财产赠给达尔杜弗。

第四幕。第一场。克莱昂特想说服达尔杜弗，让他在奥尔贡面前替达密斯说情，但遭到拒绝。达尔杜弗扬长而去。

第二至四场。奥尔贡向全家宣布把玛丽雅娜嫁给达尔杜弗的决定。但艾耳密尔建议奥尔贡目睹一下达尔杜弗的伪善真相。奥尔贡藏到桌下，艾耳密尔一人在屋里，招来达尔杜弗。

第五至七场。奥尔贡偷听到达尔杜弗与艾耳密尔的谈话，认清其伪善，把他赶走。达尔杜弗临走时一再威胁奥尔贡。

第八场。奥尔贡向妻子承认把财产转让给达尔杜弗的事实，并表示对其中的一只箱子不放心。

第五幕。第一、二场。奥尔贡解释箱子的秘密，在那里，他保存着朋友（一个政治流亡者）的文件，这些文件一旦暴露，足以使奥尔贡名誉扫地。现在这只箱子却落入达尔杜弗之手（假结局的准备）。与父亲和好的达密斯想报复达尔杜弗。

第三场。奥尔贡与其母喜剧性的对话，奥尔贡向她证明达尔杜弗是伪君子，其母坚决不信。

第四、五场。民事执行吏罗雅尔先生向奥尔贡传达命令，要他腾出房子并把财产转交达尔杜弗。白尔奈耳太太认清了达尔杜弗的丑恶嘴脸。

第五至七场。法赖尔告诉奥尔贡，他有被逮捕的危险，因为有损他名声的文件已被达尔杜弗交给了政府；法赖尔帮助奥尔贡出逃，但这时官吏带着达尔杜弗来到（作为假结局的Spannung）。在达尔杜弗讲完话之后，官吏采取行动，逮捕了达尔杜弗，因为警方认出他原来是一个潜逃的罪犯。同时，官吏宣布了国王对奥尔贡的宽恕。

第八场（结局）。奥尔贡筹备法赖尔和玛丽雅娜的婚礼。

与悲剧的情节分布相比，喜剧的情节分布手法较为复杂。在这里，我们看到一系列平行的情节线索交织在一起：玛丽雅娜和法赖尔的爱情（传统喜剧的恋爱私情）、父子反目、导致达尔杜弗

露出马脚的他与艾耳密尔的插曲、用道白对达尔杜弗的介绍与评价、引向假结局的有关箱子的情节，等等。用以闭合结局的中心情节线索，由于喜剧必带恋爱私情的传统，其加工和引入几乎是最差的。

陪衬人物（作为开场人的道丽娜和克莱昂特及白尔奈耳太太）在对话情节中起着举足轻重的作用，有时甚至领导舞台的活动。思想斗争和内心矛盾被代之以清晰可见的利害冲突。迷惑、偷听等等细节使用较多。表演因素加强了。独白几乎不存在——代之以对话，有时是交叉对话(特别是在第一场，白尔奈耳太太同所有人谈话，使每个在场的人都有机会插话)。

节奏较快。时间和地点都相当具体（倾向于自然主义的动机印证。应该看到，喜剧在破除“三一律”方面比悲剧开始得早)。

虽然喜剧也是用亚历山大诗体写成，但写得非常自由，韵律丰富，顿挫不明显，诗行可切分为插话，例如：

Orgon

Eh?

Mariane

Eh?

Orgon

Qu'est-ce?

Mariane

Plait-il?

Orgon

Quoi?

Mariane

Me suis-je méprise?

Orgon

Comment?

Mariane

Que voulez-vous, mon père, que je dise…

第一诗行被切分为六个单独的插话。

需要指出的是，除了亚历山大诗体外，莫里哀在其它喜剧里还使用自由的（不规则韵的）诗体和散文语。

莫里哀喜剧的尖锐之处在于它的反教权主义倾向。这招致当时教权主义干预，对话剧大张挞伐，使话剧一度遭禁。提出生活、政治等方面的问题是喜剧的典型特点，而对于悲剧来说，则主要是解释"一般人类的"问题，如爱和恨的问题、义务感的问题等等。只是到了十八世纪，才由沃尔特在悲剧中培植了政治与哲学宣传的共生，后来这为大革命时代的戏剧所继承（马利·约瑟夫·谢尼埃以及其他一些人的悲剧）。然而，在悲剧发生这种思想功能的变化以后不久，古典规范就衰落了，悲喜剧结构的程序便在德、法浪漫主义时代的悲剧中融合了（十八世纪末在德国——十九世纪二十年代在法国）。法国悲剧进行改革的蓝本是莎士比亚的理论。莎剧早在十八世纪就已对大陆戏剧发生影响，而后又决定了十九世纪话剧的变革。

让我们拿莎士比亚悲剧《哈姆雷特》（一六〇三——一六〇四）为例。《哈姆雷特》一剧人物众多，必须进行分组。首先是哈姆雷特——已故丹麦国王老哈姆雷特之子；王后赫特鲁达——哈姆雷特之母；国王克劳斯——赫特鲁达之夫、已故老哈姆雷特之弟。和哈姆雷特站在一起的，有他的朋友戈拉奇奥以及一些官员（马赛罗、博纳多）。其次就是宫中高级侍从官波洛尼一家，包

括他的女儿奥菲莉雅和儿子雷欧提斯。此外，还有为数众多的宫内官员、丑角，结局所必需的挪威王子福丁布拉斯以及一些陪衬人物——随从、水手、掘墓人，等等。

第一幕。第一场。站岗的军官（戈拉奇奥等人）看到已故国王老哈姆雷特的幽灵，决定把此事告诉王子哈姆雷特。从戈拉奇奥的话中我们得知，丹麦是先王老哈姆雷特通过与老福丁布拉斯决斗而得来的，后者决斗身亡，其子福丁布拉斯已率大军准备进犯丹麦。

第二场。在城堡里。国王克劳斯叙述不久前即位以及和先王遗孀结婚的情形，并派大使去见福丁布拉斯的舅舅，要他帮助制止福丁布拉斯向丹麦的进攻。然后，他准许波洛尼之子雷欧提斯去法国。从他和王子哈姆雷特的谈话中可以看出，王子对他没有好感。哈姆雷特一人留在台上独白，谴责母亲的行为。戈拉奇奥来向他报告先王幽灵显现的事。

第三场。在波洛尼家里。雷欧提斯去法国，同父亲及姐姐奥菲莉雅道别。从他们的谈话中我们得知，哈姆雷特向奥菲莉雅表示了爱情。波洛尼禁止女儿同王子恋爱。

第四场。在城堡的露台上，及第五场，在另一个露台上。哈姆雷特见到父亲的幽灵，幽灵讲述了克劳斯弑王篡位的始末，要哈姆雷特为父王报仇。哈姆雷特要求朋友们起誓，对幽灵显现一事保密，而且，当他出于必要而装疯时，不许他们泄露天机。

第二幕。第一场。在波洛尼家里。波洛尼派人去法国监护其子。从他与女儿的谈话中，我们得知哈姆雷特莫名其妙地疯了。波洛尼以为这是对奥菲莉雅的不幸爱情所致。

第二场。国王派宫中官员监视哈姆雷特。大使从挪威返回报告：大军不准备攻打丹麦，但福丁布拉斯要求准许军队经过丹

麦去打波兰。在与波洛尼谈话时，国王和王后议论哈姆雷特的失常，并决定派奥菲莉雅前去探清虚实。哈姆雷特进来，同波洛尼及宫中官员讲了许多模棱两可和自相矛盾的话。来了一个戏班子。哈姆雷特同演员们预约了一场剧，剧情将由他亲自编写。

第三幕。第一场。国王开始怀疑哈姆雷特是装疯，视其为心腹之患。为考验哈姆雷特，安排他与奥菲莉雅见面。哈姆雷特说他根本不曾爱过她。国王决定派哈姆雷特去英国，因为他深信，爱情不是哈姆雷特发疯的原因。

第二场。演员们演出哈姆雷特所写的剧。剧中再现了哈姆雷特的父亲被谋杀的情景。国王命令停止演出，他的不安被监视他的戈拉奇奥和哈姆雷特所察觉。台上只剩下戈拉奇奥和哈姆雷特。宫中官员来唤哈姆雷特去见王后。

第三场。国王对官员说，他决定派哈姆雷特去英国。波洛尼表示想去偷听哈姆雷特与王后的谈话。国王在良心的折磨下祈祷。哈姆雷特进来，看到国王在祈祷，便把复仇推迟了。

第四场。王后的屋子里。哈姆雷特与王后的谈话。哈姆雷特发现，波洛尼藏于其后的帷帐在动，便佯装追鼠，刺死了波洛尼，尔后对母亲大加责备。幽灵显现，哈姆雷特看得到，而王后看不到。哈姆雷特对母亲道破装疯真情，后拖波洛尼尸首而去。

第四幕。第一场。王后向国王通报波洛尼之死。国王想要哈姆雷特尽早启程。

第二场。哈姆雷特与宫内官员的谈话，后者想知道他把波洛尼的尸首放到哪儿去了。

第三场。国王要哈姆雷特启程去英。

第四场。平原。哈姆雷特迎接福丁布拉斯及其开往波兰的部队。

第五场。在城堡里。神经失常的奥菲莉雅来找王后。国王命戈拉奇奥保护她。全副武装的雷欧提斯带一群丹麦人闯进宫，要为父报仇。国王证明自己与此命案无关。神经失常的奥菲莉雅又进来，雷欧提斯离去。

第六场。戈拉奇奥从哈姆雷特的信中得知，哈姆雷特去英乘坐的船与海盗船相遇，交战中他登上了海盗船。他现已乘海盗船回国，并召戈拉奇奥去他那里。

第七场。国王告诉雷欧提斯，谁是杀他父亲的凶手。有人来报哈姆雷特已回国。国王挑唆雷欧提斯与哈姆雷特决斗。二人决定将剑涂上毒药，并准备了下毒的饮料，以期哈姆雷特在休息时饮水中毒。王后进来，说奥菲莉雅溺水丧命了。

第五幕。第一场。在墓地。为奥菲莉雅掘墓的掘墓人的交谈。哈姆雷特与戈拉奇奥的交谈。抬着奥菲莉雅灵柩的出殡队伍来到。雷欧提斯与哈姆雷特相遇。

第二场。在城堡里。哈姆雷特对戈拉奇奥讲述自己旅途的情况：途中他拆开国王的命令，内容是指示在哈姆雷特踏上英国国土之后，立即将他除掉。哈姆雷特把命令偷改为处死大使，然后用亡父的印封上。接下是哈姆雷特与宫内官员说的自相矛盾的疯话。在经过虚伪的调解之后，举行了决斗，雷欧提斯与哈姆雷特比斗轻剑（雷欧提斯的剑已沾毒）。击剑过程中，王后误喝了为哈姆雷特准备的毒酒。雷欧提斯刺伤哈姆雷特，热战中二人调换了轻剑，哈姆雷特也刺伤雷欧提斯。哈姆雷特从雷欧提斯口中得知阴谋真象，方知自己命绝在即。他刺伤国王并迫其饮毒。国王、雷欧提斯、哈姆雷特相继死去。这时，福丁布拉斯率兵从波兰返回，根据哈姆雷特的遗嘱，他成为丹麦的合法即位人。主人公全部死去，剩下戈拉奇奥一人，只有他了解全部

内情。

莎士比亚的悲剧比法国古典悲剧来得复杂。这里我们看到若干平行的情节链：哈姆雷特的父亲被谋杀的始末和王子的复仇、波洛尼之死和雷欧提斯的复仇、奥非莉雅的遭遇、福丁布拉斯的活动、演员的演戏和哈姆雷特去英的经过。

在这出悲剧的演出中，地点变换二十次。每一场中，我们都看到主题和角色的迅速更迭。表演因素的比重较大（在台上战斗、死亡、躲藏、偷听；幽灵在台上行走，而在法国原是不准鬼魂在舞台上出现的，伏尔泰就曾因在悲剧中描绘了鬼魂而受挫）。我们听到许多脱离冲突主题的谈话（哈姆雷特与官员的多次谈话，其中精神失常为对话的意外巧妙提供了细节印证）和时而打断故事的一些平凡插曲（与情节毫无关联的掘墓人的谈话）。主题丰富多彩的表现、非情节因素的自由插入、纯粹的语言游戏——双关语、箴言、抒情独白、小调歌曲、灵辞妙语——所有这一切，在十七、十八世纪的法国人眼里都是不合体统的，他们为莎士比亚的“缺点”感到惊愕不已。而在古典剧走向没落的时代，人们把莎士比亚当作集戏剧风格之大成的楷模来同古典主义相抗衡。

除了上述三部剧，我不想再做其它剧的分析了，因为这三部剧足以使我们了解有关戏剧情节分布发展的一般程序以及某些个别的方法。十九世纪的戏剧形式有所不同，主要表现是简化情节分布的构成和加强对情节分布及对话的求实动机印证。

现代戏剧的特点是舞台技术（导演艺术和舞台布景）的飞速发展，趋势是对旧的表演材料加以更新。十九世纪末道具技术的发展，对现实主义和自然主义的热衷（如契诃夫和莎士比亚戏剧在莫斯科艺术剧院的演出）、莱茵加特和果尔顿·克莱格的改

革、迈尔霍尔德在俄国的活动（以及在西方类似的活动）——所有这一切，都展示了戏剧进步的繁复而曲折的历程。

目前，自述和表情的独立表演（如十九世纪俄国最有名气的演员）已为方兴未艾的群集表演所取代。背诵和面部动作为滑稽表演和杂技程序所取代。从前使用平面的侧幕道具，“呢子”布景充斥舞台，缺乏景深。现在则讲究“结构”，舞台上使用了一切运动方式（迈尔霍尔德《宽宏的戴绿帽子的人》里的车轮和磨机，莫斯科高尔基艺术剧院所演《利吉斯特拉特》里的转动舞台），等等。

表演材料正在发生重大变化。然而剧本却仍是陈旧的。所以，导演们努力使旧剧本“适应”新需要，宣称戏剧中舞台因素重于文学因素，这种趋势是十分自然的。这一原则是现代舞台危机造成的后果。当新的舞台表现原则建立起来以后，必须有新的戏剧文学来掌握新的舞台材料。

2.抒情体裁

抒情体裁包括短小的诗歌作品。

在抒情体裁中，主题的发展是由诗歌语言的特点所决定的。诗是大幅度变形的语言。这在抑扬交错（音节相等）的诗体中尤为突出。在那里，诗由一定的语言要素（重音音节和非重音音节）构成；词不仅作为意义单位，而且还是具有艺术价值的音的组合体。词的地位之提高，使它在进入音节韵律的顺序时，似乎得到了“显影”。

词是按照特殊的结构——排偶序列来安排的。这种结构对词义的影响作用不亚于句法结构。不仅存在句子里的词，还存

在诗里的词，而诗的联想（即由诗中词与词的对比、由词在韵律序列——也就是诗行——中的状态所产生的联系）有时可能盖过句子的联想。

诗歌语言是意义联想紧密的语言。比起散文语，诗语的逻辑分解是相当细微和一律的（就是说，几乎每个词都可以独立）。

韵律的排偶使诗的语调很工整。诗在语调上有着自己轻微变化的音调，这种音调独立于贯注在诗格中的句子意义。语调不依赖于意义而独立（或叫自由）造成了两个序列达成某种协调的必要。正如我们在隐喻中看到的，协调一般发生在情感的平面。诗语是情绪高昂的语言。在短短的抒情诗中，情感是无法进行更迭的。情感色彩在整篇诗中始终如一，并决定着诗的艺术功能。

正是出于这个原因，我们在抒情作品里看到的是完全特殊的主题构成和特殊的结构。

在抒情诗里，情节性的细节不多。常见的是展现成为情感序列的静态细节。假如诗里谈到主人公的某种活动、行为、事件，那么这些活动的细节绝不会陷于因果—时间的联系中，也不带有情节高潮，因而也就没有情节结局。抒情诗里的活动和事件如同自然界的现象，不构成情节性情境。举一首诗为例：

> 昨日我打开牢笼，
> 里面锁着轻柔的囚徒，
> 我向丛林放生了这歌手，
> 我为她把自由恢复。
> 她飞走了，她消遁了，
> 消遁在茫茫的蓝色坦途，
> 她欢舞着，她高唱着，

似乎为我不停地祝福。

在这里，我们看到的至多是现象的顺时流动，而这流动便构成事件陈述的基础。此诗的魅力不在事情的因果联系，而全在词汇材料的运用，在精微的表达力。它在词汇修辞上进行了独到的处理(牢笼指鸟笼，歌手指小鸟；"消遁在……坦途")。静止的主题在波折起伏的表达中获得动态，原因就在于表达手段使基本主题的情感因素得到不断的发掘。诗的上半部中，头二行是对主题的昭示，第三、四行是对该主题的重复，但每一次重复都引来新的联想；诗的下半部同样是表达自身的递增。

抒情诗的典型特征就是这样：静止的主题在多样的变化中不断获得愈加新颖的联想。

主题发展的依据不是基本细节的更迭，而是在基本细节上穿行辅助细节，以及为同一基本主题挑选那些辅助细节。

从这个意义上看，主题的抒情展现近乎理论判断的辩证法，所不同的是，在判断里，新细节的引入具有逻辑上的根据，其任务在于丰富认识(即对那些尚存疑问、有待于用逻辑概念彻底论证的联系加以确定)，而在抒情诗里，细节的引入则以对主题进行情感展现为根据。

带有典型意义的是由三部分构成的抒情诗，其中第一部分讲主题，第二部分或以辅助细节发展主题，或以对照来进行衬托，第三部分则以箴言或比喻的方式提出情感性的结语：("pointe")。以雅兹柯夫的悲歌为例：

我自由了：我不再浪费

一丝的时光和多余的诗行；

为那祝福的话语，

为那温柔的目光，

我曾熬过多少黑夜茫茫。

希望已经展翅，

忧愁不再彷徨，

爱情也挥手告别：

有如哈气，消隐在明净的窗。

头五行用否定来发展主题（“我不再浪费”——与过去的断绝），以下三行是肯定，最后一行以比喻的形式作出结语。这种三部构成——第一部分和第二部分的对照（转折连词“但是”）和以比喻为形式的箴言结语——在普希金的诗中表现得尤为明显：

Π.A.O

也许，我即将不

不再被和平地放逐，

不再叹息过去的幸福，

也不再面对田园的诗神

作恬静无忧的匍匐。

但在遥远的异乡陌土，

我将怀着永恒的思考

在特里高尔斯克漫步，

在草原，在山岗，在河谷，

在家乡的花园，傍着浓荫的椴树。

待到那晴朗的一天，

孑孓的幽灵，愁情满腹，

走出墓穴的深处，

把深情的目光投向亲人，

投向那亲爱的故土。

比喻常为箴言所代替，后者似乎能从具体的抒情主题中发掘出普遍的意义。以无产阶级诗人波列塔耶夫的诗为例：

惨淡的天空，

血染的战旗在飘扬，

铮铮的誓言，

伴着道道斜射的寒光。

整齐的步伐，团结的队伍；

苍白的面孔，如虹的气象；

看那蓝天深处

钢铁的雄鹰在轰响。

不是庆典，不是欢呼，

不是吓退死神的欢狂，

是那清醒的意识在胸中，

是不可推卸的伟大职责担在肩上。

在这里，最后诗节中的细节承担着抒情结语的功能，揭示了这一示威游行的意义。

用抒情来发展主题的技巧，从上述几例可窥其一斑。细节的连贯或是通过罗列（最后一例），或是通过基本主题在一系列暗喻中产生的变化（第一首诗《小鸟》），或是通过细节间的对照；诗歌通常用性质上不同于前面细节链的一个新细节来进行闭合。

由此便产生了抒情发展的三项任务：1）主题的引入，2）主题的发展，3）诗的闭合。

参考抒情发展中的情感表现意义，我们可以指出主题引入的基本程序：主题通常存在于一系列相互联系的暗喻之中（导致明喻因素的延缓的暗喻）。如第一首诗中的暗喻就是相互联系

的:“牢笼”、“囚徒”、“自由” 形成完整的隐喻序列。诗的直义是谈小鸟的放生,隐义是讲监狱囚犯的解放。

以抒情发展的情感因素为基础的另外一种程序,是主、客体的故意混淆。诗人象谈自己的内心感受那样来谈外界的现象,把自己的内心印象与外界形象混为一体。由此就产生了:抒情中常把自然界拟人化、给无生命的现象赋予生命、感情和理智。请看马依柯夫的诗:

苍穹已经发白……
飘来了淘气的微风……
黎明前大自然的梦
警觉而轻盈。
晨曦驱赶黑暗
连同它最后的朦胧——
惊醒的夜睁开双眼,
向着太阳绽开了笑容。

与此相反的是客观抒情。客观抒情的主题靠详细描绘具体印象来表现,其中主要是视觉印象(典型地用于大自然描写)。上面引过的波列塔耶夫的诗便是如此。

抒情发展的全部程序可归结为对主题独特的抒情反常化。已知的事物似乎作为未知事物被谈论。抒情反常化与叙述反常化不同,它作为对话语一般语调的背离现象,已具有其习常性和规则性,故一般不被察觉。

在这种反常化的作用下,任何一个主题都可成为抒情诗的主题。不过,主题的选择在这里取决于传统和流派。抒情诗中最有生命力的是大自然主题。在十九世纪末和二十世纪初,大自然主题被城市生活主题代替。抒情诗的典型主题是亲密的、

"家庭的"主题，再有就是变幻无穷的爱情主题。

主题会死亡，更新，斗争，有时还会复活，如此等等。在抒情主题的选择上，没有共同的标准可循。

第二个问题是细节的联系。这里可以指出相当丰富的程序。

细节联系的最简单形式是在一个语法句中的语法联结。比如：

昙花思绪

当寂静悄悄爬上了山岗，
当穹窿轻轻挂起了月亮，
当淡白的光映照沉默的温床，
映照朦胧的岩石和蔚蓝的山冈，
更有黑色的桅杆静立船上，
我不禁愧叹，叹那心中的世界
不象这般静谧，不象这般圣洁，
不象这安祥的宇宙裹着银色的光。

类似的例子，还有莱蒙托夫的"当枯黄的田野起微波……"，普希金的"当喧闹的时日在死者的心中消亡……"，等等。在这种语法圆周句中，从属句一般用来帮助抒情主题的细节展开，而主句则包含着闭合细节本身。

细节在抒情联系上的典型方式是排偶。排偶又分为若干类型。

1）主题排偶。主题排偶的具体表现是明喻。明喻可以贯穿全诗。比如：

天上的浮云，永远的漂泊者。
请编作珍珠的行列，越过蓝色的天河，
飞翔吧，被放逐的人儿，就象我，

从可爱的北方飞往南国。

往下，莱蒙托夫在连贯细节时，便总以“浮云”——“我”的排偶为参据。

不过，明喻也常常只与一个细节有联系，而不涉及其它，就是说，它作为“连续”细节来使用（在功能上近于暗喻。请看莱蒙托夫的“在荒凉的北方”……“她的衣裳如袈裟”），或者作为诗的闭合来使用。比如：

我的诗句啊！你目睹着我

　　　　为这世界哀怜！

请你在决胜的关头降生吧

　　　　伴着灵魂的闪电！

请你对准人的心灵撞击吧

　　　　象浪涛撞击礁岩。

（涅克拉索夫）

在上述后一种情况中，这种明喻或者以引入抒情主题赖以比较的新细节来补充细节链（见上面引过的雅兹柯夫诗），或提出对全诗的解释。象莱蒙托夫的《诗人》，它描写了匕首，可在第二部分里，匕首的形象转而解释为诗人的象征（反向的明喻）：“在我们刚强的时代，你便是这样，诗人”……类似的例子还有普希金的诗《回声》（结尾描写回声：“你即如此，诗人”）。

在比较中一般引入两个不同的细节来对照，而排偶则可涉及相同的细节，请看下面对比形式的运用：

面对无休的谩骂，

他却捕捉着褒奖——

不乞求甜甜的赞颂，

只望那恶语更张扬。

崇高的使命他负在肩头，
怀着信念，也怀着彷徨，
他用仇恨的语言去否定，
他把爱的理想来歌唱。
迎接他的每一个词，
有千万支敌对的枪；
聪明的人，愚蠢的人，
都想把刺刀架在他的颈项。
铺天盖地涌来对他的诅咒，
荒野漫漫横陈着他的尸首；
方晓得：他给世界做了这多善行，
怀着恨——他把人们带入爱的温乡。

（涅克拉索夫）

在对比的原则之下，诗歌可以用反衬来闭合："我忧伤……因为你欢乐"。

若无这般地忧伤，
倒显得不可思量……

2）句法排偶。细节连贯为结构形式相似的句子。在下例中，可以看到主题排偶（对比）与句法排偶的结合：

安宁的生活是晴朗美好的天，
动荡的生活是春日年轻的梦幻。
那里——有阳光的炽热和橄榄树的荫凉，
这里——是雷雨、眼泪和闪电……
哦，请给我春日梦幻的全部光彩，
　请给我泪水的苦涩和甘甜。

（费特）

应当指出，抒情诗中的排偶一般是不完全的排偶。比如在上面这首诗里，结构就只具有局部的相似。相似中的不似产生了前进的运动。到了诗的末尾，排偶链就已完全被打破了。

请比较莱蒙托夫的《巴勒斯坦的树枝》，其中使用了相同的疑问结构:“可是在那清清的约旦河畔?”，“可是那夜风……?”，“是那静静的祈祷……?”等等。

3)词汇排偶。这种排偶的典型形式是暗喻,每个圆周句都以相同的词开始,例如:

为什么,一见你坐在那里忙,
见你秀美的分发、红润的脸庞,
我就不禁被你吸去,
象蜜蜂恋着花的芬芳?
为什么,我总难寻觅
美妙的辞句来打动你的心房?
为什么,我把简单的小事
都当作衷肠向你倾诉?
为什么,有一把锋利的锥
隐隐地刺着我的胸膛?
为什么,我呼吸艰难,
象有异物卡在喉腔?

(费特)

词汇的排偶有时能做出巧夺天工的组合。例如，费特的另一首诗就完全是以排偶建构的:

向晚的天空起风暴,
愤怒的大海在呼啸。
海上的风暴——就是思考,

是痛苦无尽的思考。

海上的风暴——就是思考，

是狂澜万丈的思考……

乌云追着乌云……

愤怒的大海在呼啸……

词汇反复的分类可以和语音反复的分类相同。这里只指出抒情诗中两种典型的程序：叠韵（“叠句”）和环韵。

叠韵是指每个诗节都以同样的词来闭合（例如《睡吧，睡吧》）。如：

无声的星夜。

闪烁的明月。

芳唇多么甜蜜

在这无声的星夜。

啊，朋友，在夜色的明纱里

我那愁思怎样排解。

你象爱情一样明亮

在这无声的星夜。

啊，朋友，我爱繁星——

却仍愁肠百结……

是你比那繁星更迷人

在这无声的星夜。

（费特）

环韵指诗尾对诗首的句式进行重复。例如：

你可曾见过这样的海景：

船帆伫立在水面，

苍天裹着春的安宁，

浪花象露珠样的晶莹，
海雾似珍珠般的轻盈。
在有如凝固的空气中
桅杆上半降的旗帜
发出喃喃的低语声。
岸边倾斜的驳船上
满仓的海蟹黄橙橙。
岸上飘来紫罗兰的香……
水面浮着催人睡的静……
你可曾见过这样的海景：
它宛若酒滴——清彻透明？

（尼·阿谢耶夫）

又如普希金的«美人，不要在我面前歌唱»，其中第一节在诗尾得到完整的再现。

环韵是诗歌进行闭合的手段之一。当诗尾向开头的细节回复时，那一细节早已在诗内得到了发展。因此，开头细节的意蕴在诗尾能够获得诗本身所赋予的丰富联想，词的回复形式表达着新的内涵。

另外，环韵也可出现在诗歌的中间，比如，每一诗节就可以有一环韵。普希金的«歌手»一诗就属这类：

你可听见，在丛林的夜晚
爱情的歌手唱着自己的忧愁？
当田野在晨曦中止住了歌喉，
质朴的芦笛那声声哀婉
　　你可听见？

同样，第二节里重复的是“你可看见”，第三节里重复的是

“你可叹息过”。

4）诗节排偶。用类似的诗节形式连贯细节是另一种重要的方法。大多数诗歌由若干四行诗节、六行诗节或其它诗节形式来组成。韵律和分节的惯力比较明显。在精巧工整的诗节里尤其突出，例如：

> 黄夜里我们踏着唯一的小路
>
> 　　　　　走在林间。
>
> 翘首西望——神秘的星光颤抖着
>
> 　　　　　渐渐昏暗。
>
> 禁不住要说句告别的话，
>
> 　　　　　却不知对谁；
>
> 冷却的心似要开怀倾诉，
>
> 　　　　　能倾诉什么？
>
> 竖琴哟，我那柔曼的竖琴，
>
> 　　　　　你要熬过风雨！
>
> 不论阳光明媚，还是月光如水，
>
> 　　　　　你要自管安睡。
>
> 思绪千缕不住飘游，
>
> 　　　　　苦水万滴心中积留，
>
> 但钻石般的星斗终会燃起，
>
> 　　　　　只要耐心等候。

（费特）

5）语调排偶。细节常常在一系列语调雷同的句子中发展，比如使用一样的感叹语调或一样的疑问语调。诗歌闭合时，则通常在语调上发生变化。拿费特的一首诗来说，其中主题发展的背景是语调的雷同，而诗的闭合则伴随语调的转换，同时引入比较

的细节(反向型的比较):

哦,第一株铃兰!你从雪地
乞求阳光的哺育……
你那处女的怡情
馨香缭绕醉人心脾!
春的第一抹霞光煞是明艳!
点点滴滴涂着多少梦幻!
这春天火热的赐物啊,
你如此风仪妙曼!
啊听,少女的第一声嗟叹——
几多怅惘,几多茫然;
这羞涩的叹息夹着浓香
散在生命的春天。

语调的对应系统和词汇的重复系统一样,可以千变万化。如果语调的构成对诗歌的艺术构成发生决定作用,那么我们就看到了被鲍·埃亨巴乌姆称之为“诗的旋律”的现象。

需要说明的是,上述所列各种排偶形式都不能完全穷尽。在排偶的背景上应该有主题的运动,就是说,两个排偶的细节,在局部雷同的同时,在其它部分还应有某种不同之处,以便能向下一个细节过渡。

至于诗歌的结尾程序,这在上面多少已经涉及。总的来讲,抒情诗的结尾原则可归结为对主题发展惯性的破坏。如果说细节由此向彼的过渡发展,是沿某种既定的方向的话,那么,闭合的细节通常就是破坏这个既定的规则,似乎有意偏向别的轨道(参考上面引的最后一行诗)。闭合细节最重要的素质是,与中间的细节相比,它具有脱颖而出的新意。

不过，有些诗没有明确的结尾。考虑到人们对诗歌结尾的心理习惯，我们姑且给最后一个细节赋予结尾细节的意义，但不把它同其它细节比较，而是在整体上和全诗相对。例如费特的«险峰»一诗：

你腾云驾雾，甩下了群山，
哪管那森林蔽日遮天，
死亡的阴影曳在身后，
举足踏向天的深渊。
巍巍斑岩裹着雪的素装，
悄悄收起了给你的挽联，
因为你的命运是：在世界之涯
不能下去，只能高攀。
无力的叹息动摇不了你，
尘世的烦恼不能使你心烦；
低首望，你的脚下是紫烟袅袅，
浮云片片。

如果为这首诗再附上一个诗节，那么，其中的第三个四行诗节在语调和地位上就与第二个四行诗节平齐了。但实际上它现在位于末尾，这就促使我们用完全特殊的语调和加重的语气去朗读它。最后的细节只因其在末尾，才获得较高的地位，而我们也总是想从它身上找出某种言犹未尽的深旨来。我们这种附着于一定的抒情联系的习惯，对诗人倒不啻为良机，他可以通过破坏寻常联系的办法来制造可能的意义之印象。有了这个印象，就能把游散的建构因素揉成一体。所谓的“暗示抒情诗”用的就是这个道理，它从不直陈胸臆，只是催人遐想。这类抒情诗的众多例子可在现代诗人诸如安·阿赫玛托娃或奥·曼德尔斯坦姆

的笔下看到。

需要指出的是，有一类诗本来就不打算闭合，它要以结尾的空缺来给人以抒情残片的印象，而这种言不尽意正是艺术构思的目的。十九世纪上半叶，这类诗歌残片之多，实在不胜枚举。

但有一点要注意，就是诗歌的“残片性”一般不是通过破坏结尾，而是通过破坏开头来实现的。

在不同的时代，抒情作品分为不同的体裁。十九世纪，抒情诗表现出与其它艺术相同的特点：体裁发生混合，先前的严格界限消失。不过，尽管这些体裁不再有其纯正的形态，但它们作为体裁来讲终归是存在的。

高雅的抒情诗从前被笼统称为“颂诗”。到十九世纪初，只剩下了一种颂诗——庄严的颂诗，即关于重大主题（如政治事件、某种抽象的哲学或道德论题）的抒情诗。这种诗是对雄辩语的模仿。罗蒙诺索夫、彼得罗夫及其同时代人就写过纯粹的颂诗。应当承认，颂诗在十八世纪末就已开始发生演变。比如，杰尔查文曾在颂诗的传统形式中（四韵抑扬格的颂诗诗行和按一定方式组成韵律的十行诗节），采用了格调较低的主题和词汇。

颂诗，作为雄辩性的抒情诗，它特别注重修辞程序（辞格和“句格”）的使用和细节的辩证发展。颂诗的容量一般要超过普通抒情诗的容量。

在当今的时代，接近于颂诗的有马雅可夫斯基赞颂革命的诗、勃洛克的“西叙亚”诗和其他诗人有关国民题材的一些诗。

在十八世纪末，与颂诗争雄的是感伤诗。感伤诗侧重刻画内心的情感（较典型的是感伤情诗，其次是渲染哀伤、痛苦和郁闷的感伤诗；后者形成感伤诗的哀伤意象）。

后来，与颂诗截然对立的感伤诗也衰落了，从中又衍生出十九世纪中叶的浪漫抒情诗，其代表有费特、波隆斯基、阿·托尔斯泰及其他众多诗人的作品。

在十八世纪，与颂诗和感伤诗这些大型体裁相对的，是以短诗及其各种变体（题诗、献给女子的诗等）为代表的小型诗体裁。

在古代文学中，凡小型诗都叫做短诗。十八世纪末，短诗的概念缩小了，它仅指那些带滑稽主题的小诗（少则两行，最多八行）。短诗曾分为童话短诗（笑话诗）和讽刺短诗，后者用来对某些人或事进行嘲讽。讽刺短诗流传至今，发展为杂志上常见的针砭时弊的短诗。

短诗通常由叙述性前提和出人意料的俏皮结语（pointe）两部分组成；它通过俏皮话对前提的引伸而得出相反的滑稽结论。短诗盛行于十八世纪和十九世纪初，后来便迅速衰落了。

在纯抒情诗之外，还有一种容量不大、带有情节题材的诗，它一般叙述那些具有因果—时间联系和闭合结局的事件。

有情节诗目前统称为“巴拉达诗”（баллада）。不应忘记，这一术语的含义曾因时代及民族的差异而发生重大变化。在十八世纪前的法国，巴拉达一词用来表示一种特殊的诗节，而不表示特殊的主题。十九世纪初，对苏格兰巴拉达（一种民歌）的模仿成为时髦的文学，不久，巴拉达一词就开始用来表示那些对民间口头文学中的传说与神话进行加工的诗歌了。后来，这种诗对民间文学的模仿味道已不被人们感觉——人们开始把一切神妙奇异的诗歌故事称为巴拉达。最后，其虚幻因素也渐消失，于是巴拉达便最终成了有情节诗歌的名称。

在现代诗人中，尼·吉洪诺夫曾写过巴拉达诗。

除巴拉达诗外，寓言诗也算有情节诗。寓言诗的前身是以

实例(笑话或童话)揭示普遍道理的寓言诗。寓言诗作为一种诗歌形式，是受拉封丹诗歌活动的影响，在十七世纪的欧洲兴起的。寓言诗以情节为基础，用含有寓意的叙述来引出一般的结论——寓言中的教喻。今天，如果不把讽刺性寓言(如十九世纪法国的拉沙姆博迪和我国的杰米扬·别德内依)算在内的话，那么可以说寓言已经消亡了，它只是在小学教育中苟维其传统，因为背诵克雷洛夫寓言是小学必不可少的教学任务之一。

上面讲的是短小的抒情体裁，另外还有介于抒情诗和长诗之间的中篇抒情体裁，比如十九世纪初的讽刺、寄语等等。这类体裁在今天已无市场，对它们的研究完全是文学史的任务。我只想指出一点，那就是现代诗歌大有对这类中篇诗体加以翻新之势。现代的长诗在篇幅上一般还不超过十八世纪的寄语或讽刺。

3.叙述体裁

a）散文叙述。叙述性散文作品分为两个范畴：较小形式——短篇小说(новелла，俄文术语是рассказ)，较大形式——长篇小说。大小形式之间没有固定不移的规定界限。中等形式的叙述，在俄文中常用术语 повесть[1] 来表示。

篇幅的大小是对叙述作品进行分类的基本标志，此标志乍看似无足轻重，其实不然。只有根据作品的容量，作者才能决定如何支配情节材料，如何建构情节分布以及如何引入主题。

在短篇小说里，情节一般比较简单，情节线索也较单一（情

---

① повесть 即“中篇小说”。

节建构上的单纯并不妨碍具体情境的复杂)，情境更迭的链条比较简短，或确切地说，只有一次更迭。

短篇小说与戏剧不同，它不是专门靠对话，而是主要靠叙述来展开的。由于不具备直观(舞台的)因素，它必须以叙述来引入情境、性格描写和活动等方面的细节。短篇小说不必去组织详尽的对话(它可用传达谈话主题的方式来代替对话)。这样一来，它的情节发展比之于戏剧就具有更多的叙述自由。但这种自由也有其消极的一面。戏剧的发展是靠出场和对话。舞台为细节的连结提供了方便。而在短篇小说中，就没有舞台的整体来为细节连结作细节印证，只能靠事先的准备来保障这种连结。这有两种情况：一种是用连贯的叙述使每一新细节都能在前面的细节中获得根据，另一种是用片断的叙述(这时短篇小说分为章或节)打断连贯的叙述，就象戏剧里场和幕的更迭一样。

既然短篇小说不是以对话、而是以叙述为基础，那么，讲述的因素在短篇小说里就起着特别重大的作用。

这表现在短篇小说里常有讲述人出场，小说本身依靠他而联为一体。讲述人的出场伴随有另外两个现象：其一是讲述人的框架细节的引入，其二是对讲述手段的语言加工和结构加工。

框架细节一般用来描写作者在倾听小说故事时所处的环境(“医生给同伴们讲的故事”、“手稿的发现”等等)，有时它是为讲述制造借口的细节(在讲述的环境里发生某事，它引起一个角色对某件类似事件的回忆等等)。对讲述手段的加工，表现为对讲述人语言特点(词汇的和句法的)的刻画和对细节引入所必需的细节印证系统的安排(该系统由讲述人的心理因素构成)，等等。讲述的程序在戏剧里也存在，个别主人公的道白有时带有浓厚的修辞色彩。如在旧式喜剧里，正面人物一般讲标准语，反面和

滑稽人物常常讲土语。

但是，大部分短篇小说是以抽象叙述的手法写成，既没有讲述人，也没有对讲述方法的加工。

除了有情节的短篇小说外，还有无情节的短篇小说。在后者，细节之间没有因果—时间上的联系。这种小说的特点是，即便把它拆成若干部分并把各部分颠倒位置，其总进程也不致受到歪曲。契诃夫的《意见簿》就是典型的无情节短篇小说，小说中的铁路意见簿上有许多毫无关联的记录，这些记录并无细节印证，因而可以随便更换位置。无情节短篇小说有着各式各样的细节连结系统。短篇小说作为一种体裁，它的基本特征是干脆的结尾。短篇小说未必非有为固定情境而配备的情节，同样，也未必非得通过非固定情境链来发展。有时，对一种情境的描写就足以充实短篇小说的主题。在有情节短篇小说中，可以用结局当作结尾。不过，叙述可以不在结局的细节上停留而继续发展。这时，除了结局，我们还应有某种结尾。

一般来讲，如果情节较简短，那么从情境本身中，就很难酝酿和发展出彻底解决问题的途径。在这种情况下，结局采用的办法是引入一些与情节发展无必然联系的新人物和新细节（意外的或偶然的结局。在戏剧中也常有类似情形：结局不受剧情发展的制约。以莫里哀的《悭吝人》为例，其中认亲的结局在上文中毫无准备）。

这种结尾细节的新颖正是短篇小说结尾的主要程序。它的一般体现是：引入在性质上不同于小说情节中细节的一些新细节。比如，短篇小说的结尾可以是解释事件含义的道德箴言或其它类似的东西（这是一种被削弱的回应结局的形式）。结尾的箴言含义可以是模糊的。比如，我们可以用无动于衷的大自然

的细节把结尾(箴言)换作对自然的描写:“天上闪着星星”或“严寒加剧了”(这是以冻僵的孩子为题材的圣诞节故事所惯用的结尾)。

在文学传统的作用下，短篇小说结尾的新细节总使我们感受到某种意味深长的含义和潜在而宏大的情感内容。比如，果戈里在《两个伊凡吵架的故事》的结尾处写道:“先生们,这世界可真无聊”,这句话虽然终止了叙述，但却没有引向任何结局。

在马克·吐温的一些小说里，主人公完全被置于走投无路的境地。作为结尾,马克·吐温有意使文学结构裸露,对读者坦白地说，他实在想不出任何解决的办法。这个新细节(“作者的”)打断了叙述,因而成为彻底的结尾。

再如,契诃夫的一篇短篇小说也是用辅助细节来闭合的。小说描写了各省官员就乡村学校瘟疫流行一事所进行的毫无条理的、徒劳无益的公函往来。契诃夫揭露了这类“函件”、“报告”和官样文章的徒劳与荒唐,而在小说结尾时,他描写了一个资财万贯的造纸厂老板的婚礼场面。这一新的细节，使小说对官府中毫无节制的“纸张消耗”的叙述大为生色。

不难看出,上面的例子与回应结局何其相似。这是因为,对小说所有引入细节赋予崭新的含义和解释，正是回应结局的特点。

短篇小说和所有其它体裁一样,其要素是叙述(动态细节系统)和描写(静态细节系统)。在这两个细节序列之间,通常存在一定的平行关系。静态细节常常充当情节细节的独特象征，其方式或是对情节发展给以细节印证，或是在情节和描写的具体细节之间建立对应的关系(例如,一定的行为只在一定的环境中发生,这个环境就是这个行为的特征)。因此，通过关系对应的

途径，静态细节有时可以在短篇小说中占有心理的优势。这一点常常反映在：短篇小说的名称包含着对静态细节的暗示（如契诃夫的《草原》、莫泊桑的《公鸡叫了》。又如奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》和《森林》）。

短篇小说在结构上常常借用戏剧程序，因此，有时很象带有缩减的对话并辅以写景的戏剧转述。不过，短篇小说一般在情节上要比戏剧来得简单，后者往往要求有若干情节线索的交叉。在这方面饶有趣味的是，当把短篇小说改编为戏剧时，常常是在一个剧中揉合两个短篇小说的情节，并把两个情节中的主要角色合二为一。

在不同的时代（甚至在相隔甚远的时代）都有把短篇小说汇成短篇系列的趋向。此类作品有《卡里来与笛木乃》、《一千零一夜》、《十日谈》等等。

这些系列性作品与没有细节印证的普通短篇小说集不同，它们的编排具有统一的原则，叙述中常引入一些承上启下的细节。

比如，《卡里来与笛木乃》一书，叙述贤人巴依达巴和皇帝达普莎利姆之间有关道德问题的谈话。其中各短篇故事都是作为不同的道德范例而引入的。故事中的主人公都有自己的长篇大论，各自讲述了不同的故事。一个新故事的引入通常是这样的："贤人说：'谁要是和顽固不化的敌人为友，谁就遭到乌鸦使猫头鹰所遭受的命运。'皇帝问：'这是为什么呢？'巴依达巴回答说……"，于是底下便讲起猫头鹰和乌鸦的故事来。"这是为什么呢？"是一个必需的问题，它把作为道德范例的故事引入故事叙述的框架。

《一千零一夜》讲的是嫁给哈里法的山鲁佐德的故事。哈里

法发誓，每次结婚后的第二天，就杀死新娘。山鲁佐德每夜都讲一个新故事，并且总是在扣人心弦的地方戛然而止，借此来拖延自己的死亡。其中的故事没有一个是与讲述人有关的。为了使情节形成框架，只须一个讲述细节就够了，至于要讲的是什么，那并不重要。

《十日谈》讲的是，一伙人为逃避吞噬全国的瘟疫而聚在一处，以讲故事来消磨时间。

在上述三部作品里，都有最简单的用以联结各个故事的程序，这就是框架，即包含一个讲述细节的故事（该故事一般不大周全，原因是它不具备故事的独立功能，而只为系列充当框架而已）。

果戈里和普希金的短篇小说集也都有框架（前者是《养蜂人鲁德·潘柯所讲的故事》，后者是《伊凡·彼得罗维奇·别尔金》），这个框架就是讲述人的身世。框架有各种类型，或以序幕的形式（也叫前言）（如《别尔金小说集》），或以尾声的形式出现。后者的情况是，在故事系列的末尾重新讲起前言中已有所涉及的讲述人的故事。后一类包括时断时续的框架，即故事系列有系统地被框架故事打断（有时是在系列故事的内部）。

豪夫的童话系列故事《施别萨尔特的客栈》也属此类。框架故事讲的是，一帮旅行者在旅店里过夜，他们怀疑房东与强盗有勾结。于是大家决定不睡觉，并以讲故事来驱赶困意。框架故事在其它故事的缝隙中不断出现（而且有一篇故事被打断，其第二部分直到系列的末尾才续讲完）；从框架故事中我们得知了土匪的袭击，一部分旅行者的被俘和被救，还得知解救他们的是一个珠宝匠的徒弟，他无意中救了自己的教母（并不知她是自己的教母）；结局讲英雄认出教母以及他后来的经历。

在豪夫的其它系列故事里，存在比较复杂的联结故事的系统。如系列故事《商队》，六篇故事里有两篇把主人公与框架故事的参加者联系到一起。其中《关于断臂的故事》给人留下许多不解之谜。解谜者是框架故事里出现的一个陌生人，他来到商队，讲述了自己的身世，这才弄清断臂故事中的全部疑点。这样一来，系列中某些故事的主人公和细节与框架故事的主人公和细节发生交叉，进而形成一定的完整叙述。

假如各故事结合得比较紧密，那么，故事系列就可转变为完整的艺术作品——长篇小说。莱蒙托夫的《当代英雄》就介于系列与完整的长篇小说之间。《当代英雄》的全部故事由一个共同的主人公来联结，同时各个故事又不失其独立性。

以一个主人公穿连若干故事，是把若干故事联合为一个叙述整体的常用程序之一。但是，这样做还不足以使系列故事变为长篇小说。象夏洛克·福尔摩斯的侦探故事，就仍然是故事集，而不是长篇小说。

在联为长篇小说的许多故事中，不仅主要角色应是共同的，而且陪衬角色也应是共同的(或者说是同一的)。长篇小说技巧中常用的程序是，在适当时刻使陪衬角色与前面曾出现过的人物等同(请看《上尉的女儿》中祖林的角色——小说开始时，他是打台球的好手，小说结尾时，他是主人公所在部队的指挥官。其实，打台球的人和指挥官完全可以安排成两个人，但普希金需要的是让小说末尾的指挥官早些和格利涅夫认识；这与打台球的插曲是没有丝毫联系的)。

另外，仅仅把各个故事联结起来还不够，还要使它们无法脱离长篇总体而生存，使它们成为牢不可破的整体。为此就要削掉每个故事的结尾，使各故事的细节缠绕为一体(一个故事的结

局酝酿于长篇小说里的另一个故事之中)。经过如此加工，作为独立作品的故事就变成了长篇中情节分布的要素了。

要严格区分“новелла”[1]一词在不同情况下的两种含义。当它指作为独立体裁的完整作品时，是短篇小说；而在长篇小说里，它只是作品情节分布中具有一定独立性的组成部分，不具备完整性。[2]至于长篇小说内部那些十分完整的новелла(即可以独立于长篇小说而存在的，比如《堂·吉诃德》中关于俘虏的故事)，我们管它叫做“嵌入故事”。嵌入故事是旧式长篇小说的典型技巧。在旧式长篇小说里，甚至主要情节都可以通过角色相逢时互讲的故事来展开。在现代长篇小说里嵌入故事也偶有所见。陀斯妥耶夫斯基的长篇小说《白痴》的构成便是一例。冈察洛夫笔下的奥勃洛莫夫所做的梦也算嵌入故事。

长篇小说作为一种大型叙述形式，常常是许多故事联结的产物。

联结故事的典型程序是对它们按部就班的叙述，并且常常是以一个主人公为主线的顺时讲述。这类长篇小说的构成，一般以主人公传记或他的旅行经历为形式(如勒萨日的《吉尔·布拉斯》)。

每个故事的结尾情境都是下一个故事的开始情境；因此可以说，每个中间过渡的故事都既没有开端，也没有完整的结局。

为使长篇小说中出现前进运动，必须让每一个故事在主题材料上比上一个故事有所扩展，例如，每个新的事件都应在主人

---

① 上述所谓的“故事”，在原文中都是новелла；鉴于作者指出该术语的两种含义，故应视情而译，或作“故事”，或作“短篇小说”。

② 在旧式诗学中，новелла作为叙事作品的组成部分被称作эпизод(事件、细节、插曲)，不过后者大多是在分析史诗时所采用的术语。

公周围聚集不断更新的角色群；或者必须让主人公的每一新境遇与上回相比更加复杂和困难。

这样构成的长篇小说叫做**阶梯**小说或连环小说。

对于阶梯结构来说，除了上述所讲的以外，下列联结故事的程序也是比较典型的。1）虚假的结局：一个故事的结局在下一故事中暴露出破绽或错误的解释。比如，根据所有的情况判断，某一个角色看来是死了。但是后来，我们却看到这个角色死里逃生，并且在以后的许多故事中出现。又比如，一个赶来营救的陪衬角色帮助主人公脱离了险境。但后来我们看到，这个救命恩人却是主人公敌人的工具，而主人公非但没有脱险，反倒陷入更加险恶的境地。2）与上述相联系的是秘密细节系统。在各个故事中有许多细节，它们的情节作用不甚明显，其中的联系也不清楚。只是到后来才看到"秘密的揭示"。豪夫童话故事系列中断臂的故事留给人的凶杀秘密便是一例。3）在阶梯形式的长篇小说里，有大量插入的细节要求得到故事性的充实。这类细节包括旅行、追踪等等。在《死魂灵》里，乞乞可夫的东颠西跑使小说有机会展开一系列故事，进而才有了作为主人公的那些地主，也有了乞乞可夫向他们购买死魂灵的事。

长篇小说的另一种结构类型是环型结构。它的技巧在于一个故事（充当框架的）的散射。一个故事的叙述漫延整个小说，而其余的故事则作为穿插其间的情节。在环形结构里，各个故事大小不等，安排无序；长篇小说本身是一个拖长了的、经常被其它插曲打断的故事。比如儒勒·凡尔纳的长篇小说《怪人的遗嘱》，其中充当框架故事的是主人公遗产的历史和遗嘱中的条件等等。各个主人公在参加遗嘱规定的游戏中所作的冒险则成为框架故事的插曲。

第三种即最后一种类型是平行结构。在这里，角色分别聚为几个集团，每一集团都被自己的命运（情节）所维系。每个集团的历史、活动和活动地域构成该集团的特殊“方面”。叙述从多方面进行，先说一个方面发生的事，再讲另一方面发生的事。此方面的主人公可向彼方面过渡，各叙述方面的角色与细节可经常交互流动。对于叙述各方面之间的过渡来说，这种流动是一种细节印证。这样一来，若干故事在同时叙述过程中相互交叉而发展，时而融合（两个角色集团汇成一个角色集团），时而叉开。伴随这种平行的结构，各主人公的命运也平行发展。通常是一个集团的命运在主题上对立于另一集团的命运（如在性格、环境、结局上的对立等等），因而平行的故事总给人以一个故事烘托另一个故事的印象。这种结构在托尔斯泰的长篇小说里得到典型的体现（《安娜·卡列妮娜》、《战争与和平》）。

在使用平行这一术语时，务必区别两种情况：一种情况是指展开叙述上的同时性（情节分布的平行），另一种情况是对照和比较（情节的平行）。两种情况通常相互一致，但绝非互为前提。最常见的是故事中在时间和人物方面有区别的现象彼此平行的对照。在这种情况下，一般是以一个故事为主，另一故事为辅；辅助性的故事通过人物的讲述等形式来展开。例如司汤达的《红与黑》、A·德·兰尼埃的《记忆犹新的过去》、果戈里的《画像》（高利贷者和画家的故事）。混合型的例子是陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的》，其中的两个角色（瓦尔柯夫斯基和涅莉）是联结两个平行故事的纽带。

既然长篇小说是由若干故事综合而成，那它就不能随便配上一个普通的短篇小说结局或结尾了事。长篇小说比之于短篇小说，需要有一个更富于深意的闭合。

在长篇小说的闭合上，存在着不同的收尾系统。

1）传统场面。这种传统场面是主人公的婚礼（在表现爱情主题的小说里）、主人公的死亡。在这方面，长篇小说与戏剧手法相近。需要指出的是，有时为准备结局而引入的是一些陪衬人物，他们在长篇小说或戏剧中根本不起首要作用，但其命运却和基本情节相联系。他们的结婚或死亡就是结局。例如奥斯特洛夫斯基的《森林》一剧，主人公是涅夏斯特里夫采夫，而结婚的人却是比较次要的人物（阿克 秀莎 与彼得·沃西米布拉托夫。古尔梅什斯卡雅与布拉诺夫的结婚是平行的线索）。

2）框架（环形）故事的结局。如果长篇小说是以散射故事为基础，那么这个故事的结局就足以胜任长篇小说的闭合。比如在儒勒·凡尔纳的《八十天环游地球》中，结局并不是福克最终完成了环球旅行，而是他赢了赌注（打赌的经过和天数的计算是其中框架故事的主题）。

3）在阶梯结构中是靠引入一个新故事来收场，这个故事在构成上与前面所有的故事迥然有别（就象短篇小说结尾时引入新细节一样）。比方说，如果主人公的惊险遭遇是作为他的旅行经历来写的，那么环形故事就该破坏旅行的细节本身，以此来区别于穿插的"旅途"故事。在勒萨日的《吉尔·布拉斯》中，各种险遇的细节印证就在于主人公不断更换工作地点。在结尾——他获得了独立，因而不用再去谋求新职。在儒勒·凡尔纳的《海底两万里》中，主人公作为尼摩船长的囚俘，经历了一系列险遇。从囚难中逃生就是这篇小说的结尾，因为它破坏了联结故事的原则。

4）最后，对于宏篇巨著来说，典型的程序是"尾声"，即结尾处的简要叙述。在小说里对主人公某一时期生活作了漫长讲述，而在尾声里却用几页纸就匆匆讲述了几年或几十年的事情。尾

声的典型格式是："在我们所讲的故事过去十年之后"云云。叙述在时间上的跳跃和节奏上的加快，是长篇小说结尾的明显"特征"。尾声可以帮助人们闭合那种情节性较弱、角色情境平淡无奇的长篇小说。作为长篇小说传统收场形式的"尾声"的必要性，陀斯妥耶夫斯基在《斯捷潘奇科沃村》一书的末尾讲得很明白："到这里，我们完全可以作出许多冠冕堂皇的解释；然而这些解释现在看来实属多余了。至少我是这样看的。让我们撇开任何解释，而来谈几句有关故事中所有主人公后来的命运吧。因为，众所周知，大凡长篇小说都是如此结尾的，这甚至已成成规了。"

长篇小说作为一种庞大的文学结构应能引人入胜，这就对选题提出了要求。

一般说来，长篇小说从头至尾都是以一般文化意义上的文学外主题材料为"支柱"的。应当指出的是，主题（情节外的）和情节分布的构成，在提高作品的趣味性上是互相配合的。比如，在科普小说中，一方面，情节在与科学主题的融合中使后者变得生动（例如宇宙小说中常引入幻想的星际旅游的险遇），另一方面，情节本身也因杜撰的主人公的命运而获得意义和较大的趣味。这里存在一个基础，那就是由古代诗学公式"miscere utile dulci"（"益乐结合"）而形成的"醒世"艺术（有教益的艺术）。

文学外材料注入情节分布结构，这一类系统在上面已部分地讲过了。这个系统的目的在于使文学外材料获得艺术上的细节印证。在这里，文学外材料向作品的注入可以采取几种不同的方式。首先，这个材料的表达系统可以是艺术的，如反常化程序、抒情结构程序等等。第二种程序是文学外细节的情节化运用。比方说，假如作者想表现一桩"不般配的婚姻"，那么他就会选择一种能使这个婚姻成为动态细节的情节。托尔斯泰的长篇小说

《战争与和平》就是以战争为环境，战争的问题表现于小说情节本身。在现代的革命小说里，革命本身就是情节叙述的动力。

第三种程序，也是运用最普遍的程序，是把文学外题材当作制动或阻遏程序来使用。在长篇的叙述中，事件必须有所制动。这一方面有利于展开文字的陈述，另一方面也能诱发期待的心理。在最紧张的时刻，突然节外生枝地穿插进一些细节，迫使读者离开正在流动的情节叙述，先看穿插进的细节，在这之后，再回到原来的情节叙述。这种制动常充满静态细节。维·雨果在《巴黎圣母院》里场面宏大的描写便是如此。在马尔林斯基的短篇小说《考验》中，我们能看到制动的"程序裸露"：第一章讲两个骠骑兵格列明和斯特林斯基分别去彼得堡的事；第二章先用了拜伦的一个典型题词If I have any fault, It's disgression（"如果说我有什么缺点的话，那就是我太喜欢插话"），接着就描述一个骠骑兵（不指名）进入彼得堡的情景，并细致地描述了干草广场。在第二章末尾，我们读到"裸露程序"的对话：

"够了，杜撰先生！"我听到我的好多读者在嚷："您这整整一章都在描写营养市场，与其说引我们去读，不如说是引我们去吃呢。"

"无论选择哪样，你们都不吃亏，亲爱的先生们！"

"但至少您得告诉我们，已来到首都的到底是哪一个骠骑兵，是格列明还是斯特林斯基？"

"这个嘛，不读完两三章你们是没法知道的，亲爱的先生们！"

"老实说，您这种强迫人去读的办法太没道理了。"

"贵族们都各有各的古怪念头，作家呢，也都有自己的一套故事。不过，你们要是等不及的话，可以派个人去卫戍机关查一

查来人登记簿。”

最后，主题分布经常由人物言语来表现。典型的例子是陀思妥耶夫斯基的长篇小说，他的主人公常常谈论一切可能的题目，从不同角度阐明了这个或那个问题。

把主人公当作作者的传声筒，这是戏剧和长篇小说的传统程序。作者常常借正面人物（“发表议论的角色”）之口谈自己的观点，但也常常借反面人物之口透露自己的极不寻常的思想，因为这样做可以不必为这些观点承担责任。例如，莫里哀在《唐璜》一剧中借主人公之口进行无神论的宣传，以此抨击麦图林借虚幻的魔鬼主人公梅尔莫特之口所宣扬的教权主义（见《浪人梅尔莫特》）

主人公的性格描写本身就可表现文学外材料的意义。主人公可以是某时代社会问题的化身。典型的例子如长篇小说《叶甫盖尼·奥涅金》、《当代英雄》以及屠格涅夫的一些小说（《罗亭》、《父与子》中的巴扎罗夫等等）。在这些长篇小说里，社会生活、道德等方面的问题被描绘为具体人物的个体行为问题。由于许多作家不由自主地“把自己摆到了主人公的位置”，所以作者能够象展示主人公生活的心理因素那样去展示带有普遍意义的问题。许多著作之所以根据长篇小说的主人公来研究俄国社会思想史，原因就在这里（如奥夫夏尼柯-库里柯夫斯基的《俄国思想史》）。长篇小说主人公的影响力，使他们在人们的语言表达中成为一定社会倾向的代表和社会问题的体现者。

但是，仅仅对长篇小说反映的问题进行客观描述是不够的，往往还需理解小说对问题所持的态度。理解的依据可以是散文中的一般辩证规则。许多长篇小说的主人公因其所提论证的逻辑性和严整性而措辞生硬。其实，真正的艺术构成不是这样的。

人们经常仰赖的是情感细节。对主人公描写时所做的情感色彩之铺张，实际就是唤起人们对主人公及其思想产生同情的一种手段。在旧的道德小说里，主人公都是善良之士，都说善良的格言，都在结局中胜利；他的敌人和恶棍则污言秽语，穷凶极恶，下场可悲。在不带自然主义细节印证的文学中，用于烘托正面主题的反面人物总是直截了当地暴露灵魂，总是采用一个无人不晓的公式："审判我吧，不公正的法官"；对话有时也近似于民间创作中的宗教诗体，"不公正的"帝王都这样说："你不要信正教、基督教，要信我的教，信我这邪恶的异教。"而那些近于现代作品并明显带有自然主义细节印证的反面主人公的语言（不包括作者把反面主人公当作伪装传声筒的情况）与上述简单公式有所不同，只因为它程度不等地"消灭罪证"。

把对主人公的同情转变为对其思想的同情——这是争取人们"赞同"其思想的手段。这种转变可以靠情节来实现，就是说，让体现着思想主题的动态细节得到成功的结局。我们只需回想一下战争时期那些描写"德国人的惨无人道"和感人至深的"俄国人无往而不胜的英雄气概"的伪爱国主义文学，就足以说明，这种程序不过是投好于读者想要听到概括的愿望而已。问题在于，杜撰的情节和情境为了显得具有深意，往往表现为可以加以概括的情境，"典型"的情境。

还要指出，必须通过特别的程序系统来把读者的注意力引到那些不该被等量齐观的主题上来。这种注意力的吸引叫做主题的强调，它的实现方式是各种各样的，既有简单的重复，也有把主题置于叙述紧要关头的方法。

谈到长篇小说的现实分类，则和所有体裁的分类一样，也是历史因素交叉的产物。其分类标准由若干特征同时构成。比方

说，如果拿讲述系统作基本特征的话，就得出下列的分类：1）抽象的讲述，2）日记式小说，3）以被发现的手稿为形式的小说（如莱德·哈加尔特的长篇小说），4）以主人公讲故事为形式的小说（修道院院长普列服的《曼侬·列斯科》），5）书信体小说（主人公的信札——这是十九世纪末和二十世纪初很受欢迎的形式，如卢梭和理查逊的长篇小说，我国有陀思妥耶夫斯基的《穷人》）。

在这些形式中，书信形式应分作特殊的一类，因为书信形式的条件为情节分布的发展和主题的加工创造了完全特殊的程序（对于情节发展来说，它是拘谨的形式，因为能够通信的只是分居两地的人，或者是那些生活在有利于写信的环境中的人；而对于文学外材料的注入来说，它就是自由的形式了，因为书信形式为向长篇小说引入大段的议论提供了方便）。

下面简单列举几类长篇小说的形式。

1）惊险小说。它专门讲主人公历经险难而九死一生的故事（如大仲马、古斯塔夫·艾玛尔、麦因·李德的长篇小说，特别如彭桑·杜·特里尔的《罗堪博尔》）。

2）历史小说。它以瓦尔特·司各特的长篇小说为代表，在俄国有扎戈斯金、拉热奇尼科夫、阿·托尔斯泰等人的长篇小说。历史小说与惊险小说的区别在于特征的表现方式不同（一个是以情节发展为特征，另一个是以主题环境为特征），因此两者并不互相排斥。大仲马的长篇小说既可叫历史小说，也可叫惊险小说。

3）心理小说。它一般描写当代生活（法国的巴尔扎克、司汤达）。这种体裁包括十九世纪常见的以爱情为题材和带有大量社会描写等方面材料的长篇小说。它们分为不同的流派：有英

国小说（狄更斯）、法国小说（福楼拜的《包法利夫人》、莫泊桑的长篇小说）；还要特别提到左拉的自然主义小说流派，等等。这类小说常描写私通情节（夫妇不忠的主题）。还有一种小说也近于此类，那就是以十八世纪道德小说为渊源的家庭小说，即通常所说的“专栏小说”，它们一般登在德国和英国的“杂志”——一种专供“家庭阅读”的月刊杂志——上（所谓的“市民小说”、“生活小说”、“通俗小说“等等”）。

4）滑稽和讽刺小说。这类小说在不同的时代有不同的形式。例如斯卡隆（十八世纪）的《滑稽小说》、斯特恩那部创立了“斯特恩派”独树一帜的散文形式的小说《特利斯脱兰·香代》（十九世纪初）。此外，列斯柯夫的某些长篇小说（如《主教生活琐事》）以及其他一些人的作品也属此类。

5）幻想小说。这类小说（如阿·托尔斯泰的《吸血鬼》、勃留索夫的《火红的安琪儿》）包括乌托邦小说和科幻小说的形式（威尔斯、儒勒·凡尔纳、大洛尼以及现代乌托邦小说）。幻想小说有强烈的情节和大量的文学外材料；情节发展往往与惊险小说相似（如叶·扎米亚金的《我们》）。有些则是描写人类原始文化的（如大洛尼的《瓦米莱赫》、《克西别胡兹》）。

6）政论体小说（车尔尼雪夫斯基的小说）。

7）无情节小说要算特殊的一类，其特征是情节性不强（有时根本无情节），各部分之间的转移不带明显的情节变化，等等。那些由连贯的“特写”构成的长篇艺术描写形式一般都属这类体裁，如“旅行札记”之类（卡拉姆津、冈察洛夫、斯塔纽柯维奇的小说）。现代文学中近于这种体裁的有“传记小说”、“日记小说”等等（如阿克萨柯夫的《孙子巴格罗夫的童年》），经过安德烈·别雷和鲍·彼尔尼亚克的尝试，这种“无纲”（在情节形成的意义

上)的形式,近来已得到一定普及(如维·什克洛夫斯基的«在动物园»)。

上面是对具体长篇小说形式的简单列举,详细的了解应来自文学史领域。体裁的特征在形式的进化中产生,交叉,斗争,消亡,等等。只有在一定时代的范围内,才能根据流派、体裁、倾向来对作品进行准确的分类。

8)诗歌的叙述(叙事诗)。大型的诗歌形式叫叙事诗。它分为情节诗(史诗)、无情节诗(描写诗)和醒世诗。

成熟的史诗形式是古典史诗(如我国的代表作赫拉斯科夫的«罗西亚达»)。古典史诗的形式以古希腊罗马史诗为滥觞(荷马、维吉尔),同时也与意大利幻想叙事诗(阿里奥斯托、塔索)有着承继之缘。[①] 叙事诗在情节分布的构成上倾向于多面性(情节分布的平行安排),每一平面又倾向于惊险情节的递增构成。一个平面向另一个平面的过渡,或借助于歌曲式的切分,或借助于联导细节的引入,这类细节也叫"摆渡"(这些细节有时是非常简单的过渡格式:"让我们放弃这个主人公,来看看另外一个在干些什么吧")。叙事诗的主题一般选用重要的历史时刻,而且必须有幻想的人物("庇护者")。

史诗常常导致闹剧,而闹剧的程序沿两个方向发展:崇高的情节分布在粗鄙的词汇中展开(如"burlesque"或"travesti",又如我国十七世纪奥西波夫的叙事诗«被颠倒的叶涅依达»),或者相反,史诗陈述的高雅风格及其常见程序在"庸俗的"情节分布的使用中展开(如我国十八世纪瓦·迈科夫、楚尔科夫、沙霍

① 意大利叙事诗具有分节的性质,这为主题的发展创造了十分独特的条件,如普希金的«叶甫盖尼·奥涅金»。

夫斯科依的叙事诗)。

占有特殊地位的是诙谐叙事诗，它常使用闹剧叙事诗的程序(大多是 “burlesque”体裁的程序)。这类诗的例子有波格丹诺维奇的《宝贝儿》。

十九世纪初是古典叙事诗的终结。略为长久一点的是喜剧叙事诗，普希金的《鲁斯兰与柳德米拉》部分地属于这类诗。

描写叙事诗以古希腊罗马时代赫希俄德(《工作与时日》)和维吉尔(《农事诗》)的叙事诗为发端，主要兴盛于十八世纪。其中以德里尔的叙事诗成就最高(他的《花园》已由沃耶依科夫译成了俄语)。描写叙事诗的主题大多是自然风景(常见的主题有“一年四季”:汤姆逊、桑兰博尔、卢舍、罗赛以及其他许多人都写过这种题材)。在这类叙事诗中，主题的展现途径一般以议论为形式，是具体静态主题的抒情展现。不过，主题按照修辞系统进行的更迭，只是在诗中“引导”主题的抒情联想发生枯竭时才发生(就象诗人们的名言所说:“韵律引导着思想”)。描写常常被历史片断和传统“事件”所打断，就是说，被诗的故事所打断；这些故事缺乏紧张的情节，是抒情展现的产物(带有浓厚情感的细节、“插话”、明喻、描写等等)，在主题上与主要描写中的细节相谐调。

与描写叙事诗接近的是醒世叙事诗(教喻性的议论叙事诗；如十七世纪布瓦罗的《论诗艺》。这本书已有若干种俄文译本)。

醒世的和描写的叙事诗一直流行至十九世纪初。它们是“浪漫”叙事诗(拜伦、普希金等)之鼻祖。浪漫叙事诗就是随宏伟的描写叙事诗(有的篇幅达一万诗行)的凋落而出现的。浪漫叙事诗掌握了描写叙事诗的程序，把情节外细节的作用进行了调整；浪漫叙事诗的“骨干”是情节，它以“片断”方式被叙述，偶尔为一

些描写和抒情所打断。时间移位、言不尽意、情节“散逸”——这些是浪漫叙事诗在情节分布构成上的特点，它们都要求用想象来充实。浪漫叙事诗的繁荣期不算长（从十九世纪初到三十年代）；但是这种体裁却决定了发展至今的诗歌形式，其中部分原因在于浪漫叙事诗中有普希金和莱蒙托夫的作品，而这二位诗人至今仍然对诗歌形式发生着影响。

近年来，诗歌有向宏大形式发展的趋向。如果把具有某种独特发展的马雅可夫斯基的叙事诗撇开不算，那么我们还有尼·吉洪诺夫（《面对面》）、鲍·帕斯捷尔纳克（《崇高的疾病》）等人的叙事诗为例。新的叙事诗在篇幅上虽然不及旧的叙事诗那么长（浪漫叙事诗的篇幅在五百至一千五百诗行之间），但它们也象浪漫叙事诗一样，倾向于减弱情节成分，倾向于诗的片断化和抒情展现。

译者：姜俊锋

校者：方　珊

译自：Теория литературы.Поэтика.

М.—Л.Госиздат, 1928.

诗学的任务

维克托·日尔蒙斯基

一

诗学是把诗当作艺术来进行研究的科学。如果接受诗学这一古老的提法，那么可以断言，近年来文学科学的发展是以诗学为其标志的。当今，科学最感兴趣的对象，不是哲学世界观或者从古代文学作品中找到的"生活感受"的演化，也不是社会心理在与诗歌作者的个人心理交互影响下的历史发展和变化，而是对诗的艺术的研究，是历史的和理论的诗学。因此，诗歌史正在跻身于艺术科学的其它门类中间，所用方法不变，只是材料有别。作为研究诗歌艺术的科学，它与造型艺术史、音乐史和戏剧史并列。

在俄国，历史诗学的问题是由院士亚·尼·维谢洛夫斯基①在自己著作中提出的，不过，他没能完成根据各种诗体勾画文学史的宏伟设想。综其历史诗学头几章内容，作者显然要强调原始诗歌的历史状况问题，但从其某些专著中（《修饰语史谈》、《心理平衡》及未完成的草稿《情节的诗学》）可以清楚地看出，作者在自己的勾画中对理论问题也是很重视的。理论诗学

① 亚·尼·维谢洛夫斯基：《文集》，第一卷，彼得堡，1913年。

问题的提出，见于阿·阿·波捷布尼亚的著作，首先是他的《文学概论札记》一书。如果说波捷布尼亚的体系，从整体上讲遭到激烈的反对，那么他所运用的方法本身，即诗学与关于语言的一般科学——语言学的结合，却有极高的价值，而且它已得到广泛的承认。最后应当指出，现代诗人对研究这些问题给予了极大的帮助，他们在诗歌艺术问题上往往比语文学者更内行些。瓦列里·勃留索夫为捍卫艺术的自身价值，曾与敌人及朋友斗争多年，写出数篇论文，研讨普希金、丘特切夫及其他诗人的诗文技巧。维亚切斯拉夫·伊万诺夫在自己的《文学语促进会》（所谓的《诗苑》）里，团结了许多诗人和语文学家，这些人都热衷于研究诗歌形式及作为艺术的诗歌所具有的一般问题（一九一〇——一九一二）。安德烈·别雷的《象征主义》一书（一九一〇），使俄国诗韵学得以发轫，而且着重指出研究诗歌艺术的必要性。由于上述不同因素的影响，战争年代（一九一四——一九一七）有关文学史方法论的问题，就成了彼得格勒和莫斯科各大学小组共同感兴趣的议题（譬如，彼得格勒大学的普希金小组召开的各次会议）；关于重新审查文学研究方法的问题，经常引来如下的结论：诗歌应被当作艺术来研究，用文学材料对文化史问题进行的常规勾画，应让位于历史诗学和理论诗学。早在一九一四年，弗·尼·别列茨就以他的《俄国文学史方法论讲义》①，在此领域竖起了重要的里程碑。一九一六年十二月，在莫斯科的俄罗斯语言和文学教师代表大会上，这些新论点首次成为公开讨论的题目。一九一六年末到一九一七年初，还出版了青年语言学家和文学理论家的第一本刊物（《诗歌语言理论集刊》1—

---

① 弗·尼·别列茨：《方法论纲要》，彼得堡，1922年。

2期），这些人后来都加入了诗歌语言协会（опояз）；该团体的著作使方法论问题得到深化，并促其成为公开广泛讨论的题目。他们的活动对于近年有关文学现象新观点的研究有着特别明显的影响。①这个团体的重要贡献是，批判了艺术内容与形式的传统二元论，这种二元论现今仍阻碍着诗歌科学的建立（主要参见《诗学》〈一九一九〉）。

如果抛开那种把文学作品的内容当作情节的肤浅观点（《奥赛罗》的内容：丈夫出于嫉妒杀死了自己的妻子……），那么对内容与形式之对立的最流行的理解便是：形式与内容的区别，可归结为对统一的审美对象进行实质分析的不同方式。一方面提的问题是：这部作品表达了什么？（＝内容）；另一方面是：这种东西是怎么表达的，它用了什么手段作用于我们，使我们对其发生感知？（＝形式）。

其实，艺术中这种"什么"与"怎么"的划分，只是一个约定的抽象。爱情、郁闷、痛苦的心灵搏斗、哲学思想等等，在诗中不是自然而有，而是存在于它们在作品中借以表达的具体形式之中。因此，从一方面看，形式与内容（"怎么"与"什么"）的约定对立，在科学研究中总是融合于审美对象。在艺术中任何一种新内容都不可避免地表现为形式，因为，在艺术中不存在没有得到形式体现即没有给自己找到表达方式的内容。同理，任何形式上的变化都已是新内容的发掘，因为，既然根据定义来理解，形式是一定内容的表达程序，那么空洞的形式就是不可思议的。所以，

① 在德国，把诗歌问题当作艺术问题，是由O·瓦尔采尔〔O.Walzel〕提出的。参见他的已被译成俄文的小册子《诗歌中的形式问题》，其中附有参考书目（彼得堡，1923年）。又参见：O·瓦尔采尔：《各种艺术之间的互证》，莱比锡，1917年。

这种划分的约定性使之变得苍白无力，而无法弄清纯形式因素在艺术作品的艺术结构中的特性。

从另一方面看，这种划分有些含混不清。它使人以为，内容（心理或思想的事实——爱情、郁闷、悲剧性的世界观等等）在艺术中所处的状态与其在艺术之外是相同的。在研究者的意识中，常浮起习惯的、不尽科学的比喻：形式即器皿，里面注入的液体便是固有的不变的内容，或者说，形式即包裹躯体的衣裳，而里面的躯体与其没有裹进衣裳之前的状态是一样的。这就导致把形式理解为一种可有可无的外表装饰，同时也导致把内容当作美感以外的现实性去研究，这种现实性在艺术里仍保留了自己从前的性质（心灵痛苦或抽象思想的），它不是按艺术的特有规律，而是按经验世界的规律构成；也就是说，这种情况导致人们去比较达吉雅娜的性格和俄罗斯少女的心理，去用精神病理学方法研究哈姆雷特型人物，去争论某个程式化的舞台场景在心理上的可能性如何，等等。然而，在艺术内部，这类所谓内容的事实，是不会脱离艺术创构的普遍规律而独立存在的；它们是富有诗意的主题，是艺术的旋律（或形象），它们进入了诗作的整体之中，参与了审美意象的创造，如同其它形式事实一样（如该诗作的结构，或韵律、风格）。简言之，如果说形式成分意味着审美成分，那么，艺术中的所有内容事实也都成为形式的现象。

如果把古代文献当作艺术作品来分析的话，对于文学作品整体中的每个部分，我们都要从其理想的现实性观点去评价，因为在作为诗歌艺术科学的诗学内部，不可能有被表达与表达、美感事实与美感外事实的二重性。当然，这并不意味着，在古代文献的研究上非美学观点就不能用。把艺术问题当作社会事实问题或艺术家精神活动产品的问题，把艺术作品当作宗教现象、道

德现象和认识现象来研究，这样做仍不失其可能；方法论的任务就在于，能指明采用这类研究程序的途径和必要的界限。但是，在解决诗学问题的科学论著中，应当杜绝那种把作为文学作品内容的诗人感受及其同时代人的思想，与作为形式的艺术程序盲目混淆的作法。

形式和内容这一传统划分，使艺术中有了审美成分和非审美成分的区别。与此相对立的是另一种划分，它将艺术作品视为审美对象，并以其本质特征为基础，划分出材料与程序①的对立。这一对立指明了对诗歌"形式"因素进行理论研究和系统描叙的途径。不过，正象下面所表明的，由于作为各个程序统一体的风格在目的论概念上的原因，这种划分需要发展和深化。

任何艺术都使用取自自然界的某种材料。艺术用其特有的程序对这一材料进行特殊的加工；结果是自然事实（材料）被提升到审美事实的地位，形成艺术作品。把自然界的原材料与加工过的艺术材料加以比较，我们就能发现艺术的加工程序。艺术研究的任务就在于从历史的角度，或者以比较和系统的方式，来对某部作品、某个诗人或整个时代的各种艺术程序进行描述。譬如，音乐的材料是许多音符，它们在音乐作品里具有一定的（相对的和绝对的）高度、长度和力度，并按同时和先后的顺序关系并列，编织成节奏、和声及旋律等艺术形式。绘画的材料是视觉形式，是作为绘画形式因素的线条与颜色斑点在平面上的组合。诗歌的研究，也象其它任何艺术的研究，要求确定它的材料和那些借以使用材料去创造艺术作品的程序。

---

① 维·什克洛夫斯基《作为程序的艺术》；载于《诗学》，彼得格勒，1919年，第102页。

有一种经久不衰、迄今尚未彻底打破的观点，那就是认为诗歌的材料是形象。德国唯心主义美学把艺术作品视为理念在感性形象中的体现。如果说绘画的材料主要是视觉形象，音乐的材料是音符的形象等等，那么作为艺术高级形态的诗歌，既然色、香、味兼而有之，自然也就具有内在感受的形象。艺术的价值取决于造型的具体性、直观性；直观性的术语在此用于广义，泛指一般形象性，而非单指视觉形象性。理念在形象中体现得愈完全，艺术作品就愈完善。这种直观性或者形象性的理论，除其原有的形而上学论证以外，至今仍在阿·阿·波捷布尼亚及其学派的学说中继续生存，后者无意中把艺术性和形象性的概念视为同一了。这一理论早在莱辛的《拉奥孔》中，就在诗歌视觉形象的专题方面受到了批判。但最系统的批判见于特奥多尔·梅耶的《诗歌风格的规律》①一书。让我们用人人皆知的俄国例子来说明梅耶的论据：

无论是沿着喧嚷的街衢徜徉，
还是走进那人头攒动的教堂，
或是坐在疯狂的少年中间，
我无时不沉湎于个人的幻想。
(Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.)

读着这首诗，我们的想象中出现了一系列形象，它们或多或少是具体的、完整的和详细的：喧嚷的街衢——教堂和祈祷

① 特·梅耶：《诗歌风格的规律》，莱比锡，1901年。

者——狂饮的少年——沉思中的孤独诗人。这些形象随想象的性质而异，或较为明朗，或较为模糊；它们具有的主要是视觉因素，但一些读者可能会捕捉到听觉因素（喧嚷的街衢——马车的轱辘声，小贩的叫卖声等等），另一些读者则可能得到抽象的词汇观念。不言而喻，这些通过阅读文字得来的形象，具有相当程度的主观性和不确定性，完全依赖于感知者的心理及个性，依赖于他的情绪变化等等。用这些形象来建造艺术是不可能的，因为艺术要求完整性和准确性，而不能就范于读者的任意想象；艺术作品的创造者是诗人，而不是读者。在这方面，诗歌形象的直观性是无法与绘画和音乐相匹敌的，在绘画和音乐中，感性形象具有美感的稳定性，而在诗中，它却是感知者针对其所理解的词汇意义而给予的主观补充。

让我们来更具体地分析一下普希金这首诗的诗歌形象性吧。"无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……"，我们看到孤独的诗人走在大街上的行人中间。然而，事情发生在哪座城市——是俄国的还是外国的？城市里的街道是怎样的——窄的还是宽的？这是一天中的什么时间——早晨还是晚上？是雨天还是晴天？"喧嚷的街衢"是一个概括的概念；词的概念总是概括的。在我们的想象中可以出现具体的表象、个性化的场面、模特、形象，但话说回来，终归是依赖于感知者的主观特性。诗人只交代了一个特征，即"喧嚷的街衢"。更多的具体性和直观性对他来说不必要，甚至会违背他的思想实质，因为他想说的是"无论在什么样的大街上徜徉"，即是说不管它是晚上还是早晨，是雨天还是晴天。下面的诗句亦然："人头攒动的教堂"（什么教堂？），"疯狂的少年"（他们何许人也？）。常有这样的情形：形象的、具体的思维会悖离诗人的意图。譬如，（被波捷布尼亚及其学派认为）具有高度语言

形象性的比喻表达法："……年华飞逝……"，"……走到不朽的穹窿之下……"，"……时候已到"，之所以对我们发生艺术感染，那只因为这些表达法在语言发展过程中已逐渐丧失了具体形象意义，已经不能使我们产生清晰的形象观念。"我们全都走到不朽的穹窿之下"意味着"我们全都要死去"；假若我们因此而想象出这样的"形象"：长长的人流降至"不朽"的石建拱门之下，那就大错特错了。

所以说，诗的直观性和形象性不能与绘画和音乐相匹敌。诗的形象性是对词汇概念所加的主观而易于变化的补充。但是，尽管词和诗就概念的直观性而言，比形象艺术来得苍白些，可它们也有自己的胜于其它艺术的领域。

这个领域首先是用词来表达的形式化联系和关系的庞大系统，此为其它艺术所望尘莫及。"每当我漫步在街头"，"无论在街头、在教堂或在狂饮的朋友中间都一样"——这样的思想可以成为诗作的重要成分，但绝不可能用形象来传达。诗人问："你在街上漫步了吗？"他否认："我没在街上漫步过。"他要说的是行为的时间长度和重复性等等："谈过话"、"膜拜过"、"说过一句话"、"开始了读书"。这些全是词的领域，处在直观表象即形象的范围之外。从另一方面看，这个领域还包括词的情感色彩、思想和意志评价等各种各样的因素。"疯狂的少年"这一表达法（请比较"荒唐时代湮灭的欢乐"）包含着诗人针对一定形象所表示的评价。"……年华飞逝……"、"在不朽的穹窿之下……"、"……时候已到……"，对我们来说，这些意味已逼近的注定死亡的表达，常和一定的情感色彩相联系。

所以，诗的领域比之于直观表象和形象的领域，既宽广又狭窄。象一切人类语言一样，诗中的词在感知者那里，既产生形

象——表象，又产生感情——激情，也产生抽象的思想，甚至产生意志的趋向和评价（所谓的倾向）。波捷布尼亚追随陈旧的直观性理论，认为诗中的词具有形象性，结果他把形象性同诗意性、甚至同一般的艺术性混淆了。德·尼·奥夫襄尼科一库里科夫斯基在研究抒情诗和音乐的时候，不得不承认艺术中存在着另外一种成分——情感成分①。我们在上面已经看到，诗歌的感受还伴有纯粹思想的内容直至意志评价和趋向。人的精神生活之各个方面都可能为诗所打动②。当然，这并非代表诗的独有特点。

诗的材料不是形象，也不是激情，而是词。诗便是用词的艺术，诗歌史便是语文史。旧的学校用语“语文”（словесность），在这个意义上完全能够表达我们的意思。

把诗当作形象艺术来教导的阿·阿·波捷布尼亚，同时也是我们俄国所谓诗歌语言学理论的鼻祖。这个理论最早创立于西方，创始人是约·戈·赫尔德（尤其是在《关于近代德国文学》片断的第一、二节）、威·洪堡和一些德国罗曼语语言学家③。当前，这种学说正在许多新的语言学理论（这些理论对诗学也有兴趣）④中意外地得到证实。

---

① 见：德·尼·奥夫襄尼科夫斯基《作为创作特殊形态的抒情诗》，载于《创作的理论问题与心理学问题》，第二卷，第二版；彼得堡，1910年；第182—226页。

② 特·梅耶提出的有关直观性或形象性理论的评论，当然不触及关于形象作为“内在形式”的学说。不过，在这个意义上，“形象”一词的含义未免有些模糊，例如，在波捷布尼亚的学说中就是这样。或参考：巴·尼·萨库林有关形象的论述，载于文哲学院《历史文学年鉴》1—2册，1924年，第72—78页。

③ 奥·威·施来格尔《戏剧艺术与文学讲话》，1801—1804年；编者J·米诺尔，海尔布隆，1884年；A·F·贝仑哈尔迪《语言学》1—2卷；柏林，1801—1803年。

④ 关于这个问题，请特别参阅列·弗·谢尔巴教授编辑的论文集《俄罗斯语言》第一期；彼得堡，1923年（前言）。

迄今仍在语言学中占统治地位的青年语法学派的学说，曾力图借助于机械活动的语音规则和同样机械理解的类比原则来解释语言史的各种现象，以便达到复制出自然历史结构的目的。如果说在历史语言学领域，这种机械性的解释都遇到很大的困难，那么在更为复杂的构词、语义和句法问题上，语言现象的机械化就是完全不可能的了。确实，现代语言学理论在语言的发展中看到了某种内在的目的性。既然语言学现在正从表面地和概括地研究远古语言(所谓的历史语法)，过渡到观察现代语言意识中生动活泼的现象，它就不可避免地要提出言语活动的多样化概念。伊·亚·博杜恩·德·库尔特内教授写道："每一个人都可有自己的若干种'语言'，不过从发音—声学的观点来看，它们相互是有区别的：日常语、庄严语、教堂布道语或大学授课语等等(因这个人的社会地位而异)。在生活的不同时间里，我们使用不同的语言，这依赖于我们不同的精神状态和一天或一年中不同的时刻，依赖于年龄和过去的说话习惯及新的收获……"①如果把语言形式当作"活动"(这是洪堡和波捷布尼亚的老式说法)去审查它的结构，那么我们就能发现，语言中有各种目的意向，这些意向决定着词的选择和组词的基本原则。任务的不同可以用来解释诗语的特点。波捷布尼亚(在这方面他追随赫尔德及其德国信徒)就已区分出言语活动的两种类型——诗语和散文(科学)语；他认为，前者的基本特点在于形象性(正象我们已看到的，这个概念最近已遭到公正的批判)。列·彼·雅库宾斯基用新的方法对待这个问题。他建议"从说话人使用语言

① 伊·亚·博杜恩·德·库尔特内《语言规则》，载于《斯拉夫语言杂志》，1910年，第三册，第70页。

材料的目的角度"来对语言现象进行分类，并划分出了实用语系统和诗语系统；在前一系统中，"语言概念（音素、形态部分等等）没有独立的价值，只是交际的工具"，在后一系统中，"实用目的退居末位，语言组合获得自我价值。"[1]诚然，自我价值的言语活动（按照P.O. 雅可布逊的定义就是"着重于表达的话语"）[2]的概念，对于鉴定诗语来说未免过于宽泛，而且雅库宾斯基本人为这种活动所引的许多例子，也不具有特殊的审美性质（例如，小说主人公"用喉音发P，同时为此而自鸣得意"，或是士兵们用含糊不清的词来激怒法国人，并且极力"使用动听的语调"），但是，雅库宾斯基毕竟指出了诗语（象任何其它的审美语言一样）的许多重要并行特征中的一个特征，此特征在康德的美学体系中被称为"没有目的的合目的性"。不过，未来主义美学和诗学总是把这一特征不恰当地独立为唯一的特征。[3]在这里需要提醒注意的是，审美对象和审美体验的各种特点的最终的定义，实质上已超出了作为个别科学的诗学的范围，那是哲学美学的任务。不管这种定义如何，审美对象的重要特征永远寓于我们直觉的艺术经验之中，正是这种经验使普希金、马雅可夫斯基和纳德松面向诗学（艺术）价值的一般范畴，只是在极个别的情况下，这种评价才发生动摇。我们在建构诗学时的任务是，从绝无争议的材料出发，不受有关艺术体验的本质问题的牵制，去研究审美对象的结构，具体到本文就是研究艺术语言作品的结构。

---

① 列·彼·雅库宾斯基：《论诗语的音》，载于《诗学》，彼得格勒，1919年，第37页。

② P.O.雅可布逊：《新俄诗》，布拉格，1921年，第10页。

③ 参见：本人在《原理》杂志（1921年，第一期）发表的关于P.O. 雅可布逊这本书的评论。

要想区分在所谓的口语中共存并相互影响的各种目的趋向，那只有通过把语言从历史生活的具体现实性中抽象出来才能做到。在这种区分中，实用语从属于尽可能直接和准确地表达思想这样一个任务：实用语的基本原则就是为既定目的节省材料。实用语有自己的“程序”，即事务电报的风格，最典型的例子就是现代缩略语。与实用语相近的是科学语，它从属于比较专门的功能，即简要准确地表达逻辑思想的功能。激情语，或叫演说语，则受其它一些规则的操纵；演说语用来向听众施加激情的和意志的影响，其任务是激情与意志的动员。诗语在许多方面与演说语相近，它从属于艺术功能，无怪乎演说术和诗学在语文结构的程序上自古就有着相同的范畴。在平常的口语中，这些倾向同时共存；它们在语言史中相互斗争，而它们的结合在词汇语义生命及句法结构变化等方面，说明了各种各样的事实。我们有意将科学语和诗语分作序列的两个极端，以便清楚地考察这两种语体中用词和组词程序的不同。

拿“一切物体都下落”这个科学判断为例。这一判断的逻辑内容在科学上是唯一重要的，但它却不受词汇表达的约束。我们可以把这些词来重新组织一下：“任何一件物体都下落”、“下落乃一切物体的共同属性”。在这里，逻辑内容没有变化，只是思想的心理流程随词的重新选择与组配而发生变化罢了。我们可以把这个判断译成各种语言而不改变其意义。科学语力求最大限度地用概念的抽象数学符号来取代词；在这个意义上说，莱布尼茨的约定代数语的想法是真正科学的想法。但这种语言尚不存在，于是科学情愿使用外国术语，外国术语使人们有可能用那些在语言中已无具体意义和习惯的、准确的联想的词汇—概念，来建立约定的表达系统。这种系统通过约定意义的途径制造概

念，根据自己的需要为词汇授予某种抽象意义。实质上，“一切物体都下落”的科学判断可以用“一切S是P”的公式替代，S携“物体性”特征，而P表示下落概念所含的特征总和。在这里，词是表达思想的顺从工具。从此意义上讲，科学语是无形态语言；在科学语中，语言材料的构成没有独立的规则，每个个别词和词组也没有自己的特殊性。

与此相反，诗语是按照艺术原则构成的。它的成分根据美学标准有机地组合，具有一定的艺术含义，服从于共同的艺术任务。让我们回到援引过的普希金的诗。这首诗首先“构成”了语音关系：语音材料按序组成有九和八个音节的诗行，重音都落在偶数音节，形成一首四韵抑扬格诗；两个诗行（9 + 8 =17个音节）构成一个长短圆周句；两个圆周句构成一个押着同样韵脚的诗节。诗节还是意义切分和句法切分的单位：每一节四行诗都有相对独立的主题，末尾都有一定长度的句法停顿（句号）。从重音的打法上我们可以发现，重读元音具有某种协调一致性（“元音的和声”），不只是在韵脚上，而且在诗行的中间亦是如此。比如元音Y的重复出现（Брожу ли я вдоль улиц шумных, Вхожу ль во многолюдный храм, Сижу ль меж юношей безумных, Я предаюсь моим мечтам. 无论是沿着喧嚷的街衢徜徉，还是走进那人头攒动的教堂，或是坐在疯狂的少年中间，我无时不沉湎于个人的幻想）。这样一来，诗语的音对于艺术家来说就有重要意义了，一个元音Y的特别音色一经与诗节的意思结合，就能为这首诗增添一丝忧郁和凄凉。①

---

① 诗语中音的表现力，永远和诗的含义相联系（参：M. 格拉蒙特《法语诗歌，它的表现力及其和谐》，巴黎，1913年）。彼·谢·柯根在评论我的文章时，没有考虑到这一点（参见彼·谢·柯根：《近年来的文学》，伊万诺沃—沃兹涅先斯克，1924年，

句法结构的艺术调整,同样不受诗节最一般界限的限制。不同诗节之间的句法联系，是通过前置从句的排偶来实现的（“无论是……徜徉……”,“无论是看那橡树……”,“无论是抚爱那甜密的婴儿……”),排偶甚至在第一诗节内部也存在（“无论是……徜徉……”,“无论是……走进……”,“无论是……坐在……”）;与从句排偶相对应的是主句的排偶（“我沉湎于个人的幻想……”,“我说……”,“我思考……”,“我已在想……”）。这种韵律—句法的排偶决定了诗中结构成分的和谐分配。由于所有诗行里的名词必带一个形容词修饰语（古典诗学的所谓装饰语），每个诗行的句法结构的整齐划一就得到了加强。全诗的流程也就因此而具有平缓而流畅的性质。另外,在词序上也有一定的排偶现象：在十八世纪和普希金时代的诗中，形容词总是放到名词后面来押韵（“улиц шумных”,“юношей безумных”,“дуб уединённый”,“младенца ль милого”;比较:“дар напрасный, дар случайный”,“судьбою тайной”,“Грузии печальной”,“берег дальный”,等等),到了十九世纪中期,诗在句法上比较自由，这种词序（若从散文的观点看这叫反常词序）就消失了。诗语中还有另一种反常词序,是散文中比较少见的,即形容词与被形容的词相分离:“Младая будет жизнь играть…”（比较:“Полупрозрачная наляжет ночи тень…”）；在使用这种散文中罕见的反常词序方面，十八世纪的诗人比普希金走得更远（罗蒙诺索夫:“Песчинка как в морских волнах…”杰尔查文:“Скользим мы бездны на краю…”， “Где

第135页。）为消除其它类似的误会，我要补充说明一句，我在这里并非要对《无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……》一诗给以完美的分析，只是用它作个例子，来解释诗语的某些特点而已。

着死亡(请比较,在以下诗节中,"孤寂的橡树,这森林的长老"与转瞬即逝的人生之间的对比,"甜蜜的婴儿"与注定死亡的诗人之间的对比:"我将腐烂,你将开花")。动词的选择也带有这种换喻性:"无论是沿着……街衢徜徉","无论是走进……教堂","或是坐在……少年中间"。在这里,动词表示典型性的行为,而不是对概念加以限制(就是说,诗人的沉思不只是在走进教堂时有,而且在走出教堂时也有,等等)。

当我们忽略诗语的特点时,也许会觉得普希金风格中的这些程序没有什么特别的地方,它们可能是人类语言中某种共同的属性,只是由于习以为常而不易感觉到罢了。在这种情况下,我们建议大家随便拿费特的一首诗来作一比较;例如《旋律》这一首,其中第一行("明亮如镜的月牙游移在蓝色的荒原……")就完全是按另一种艺术原则组织的:词与词按序相随,如同暗喻(метафора)。解释这些诗歌程序的艺术意义,解释它们相互间的联系和本质的审美功能,是理论诗学的任务。至于历史诗学,它应当澄清各种诗歌程序在诗歌的时代风格上的起源,阐明它们与诗歌发展史的不同时期的关系。

刚才关于诗作语言的论述全部是针对其内容而言,即针对诗作的主题而言。确切地讲,诗作中的主题不是脱离语言表达而抽象存在的,而是通过词来实现,并服从于象诗歌词汇所具有的那种艺术结构的规律。我们可以用抽象概念的语言,把普希金那首诗第一部分的主题确立为如下的逻辑公式:"在任何场合,诗人都萦绕着关于死亡的思考"。一个人如果从实用目的出发,即从尽可能迅速清楚地表达自己的思想这一目的出发,那么他理应采用这样或大致是这样的(词的选择在此没有意义)表达方式。我们在谈论这一首诗的"思想内容"时,总是不得不使用

着死亡（请比较，在以下诗节中，“孤寂的橡树，这森林的长老”与转瞬即逝的人生之间的对比，“甜蜜的婴儿”与注定死亡的诗人之间的对比：“我将腐烂，你将开花”）。动词的选择也带有这种换喻性：“无论是沿着……街衢徜徉”，“无论是走进……教堂”，“或是坐在……少年中间”。在这里，动词表示典型性的行为，而不是对概念加以限制（就是说，诗人的沉思不只是在走进教堂时有，而且在走出教堂时也有，等等）。

当我们忽略诗语的特点时，也许会觉得普希金风格中的这些程序没有什么特别的地方，它们可能是人类语言中某种共同的属性，只是由于习以为常而不易感觉到罢了。在这种情况下，我们建议大家随便拿费特的一首诗来作一比较；例如《旋律》这一首，其中第一行（“明亮如镜的月牙游移在蓝色的荒原……”）就完全是按另一种艺术原则组织的：词与词按序相随，如同暗喻（метафора）。解释这些诗歌程序的艺术意义，解释它们相互间的联系和本质的审美功能，是理论诗学的任务。至于历史诗学，它应当澄清各种诗歌程序在诗歌的时代风格上的起源，阐明它们与诗歌发展史的不同时期的关系。

刚才关于诗作语言的论述全部是针对其内容而言，即针对诗作的主题而言。确切地讲，诗作中的主题不是脱离语言表达而抽象存在的，而是通过词来实现，并服从于象诗歌词汇所具有的那种艺术结构的规律。我们可以用抽象概念的语言，把普希金那首诗第一部分的主题确立为如下的逻辑公式：“在任何场合，诗人都萦绕着关于死亡的思考”。一个人如果从实用目的出发，即从尽可能迅速清楚地表达自己的思想这一目的出发，那么他理应采用这样或大致是这样的（词的选择在此没有意义）表达方式。我们在谈论这一首诗的“思想内容”时，总是不得不使用

这种平淡无味的普遍公式。其实，诗人为我们展现的是一系列具体的事例和典型的画面，而我们则是用逻辑观点将其归结成了上述的一般思想，请看：1)"无论是沿着……街衢徜徉"，2)"无论是走进人头攒动的教堂……"，3)"或是坐在……少年中间"，4)"无论是看那……橡树"，5)"无论是抚爱甜蜜的婴儿……"。这种对主题的艺术扩展，根据的还是换喻(或提喻)的原则——即以类或支类事物代替种事物。这样一来，对基本主题的换喻性扩展，使每个具体主题能够对比较概括的情形加以图解，而对那些具体情形给以放大，使其似乎环绕着"冰冷的抽象概念"。上面已经说过，在这些具体句子里，动词和修饰语就具有对典型特征加以放大换喻的含义。

主题的建构与韵律单位的结构及句法单位的结构之间相互配合，是主题艺术扩展的突出本质特征：各个具体的主题相互间靠意义的排偶来联结，与意义排偶相对应的，是我们开头读到的韵律与句法方面语言形式的排偶。

以上发表的零碎看法，足以说明诗语在与实用语的比较中所具有的特点，足以说明诗语特殊的艺术目的性。下面，我们将利用这一材料，以普希金的另一首诗为例，尝试找出解决历史诗学和理论诗学中具体任务的途径。

二

普通诗学或称理论诗学的任务，是对诗歌的程序进行系统的研究，对它们进行比较性的描写和分类：理论诗学应当依赖具体的史料，建立科学的概念体系，这个体系是诗歌艺术史家在解决他们面临的具体问题时所必需的。既然诗的材料是词，那就

应当把语言学为我们所作的语言事实的分类，作为诗学系统建构的基础。这些事实中的每一种类都从属于艺术任务，同时也就成为诗歌的程序。这样，理论诗学的特别部分须与语言科学的每一部分相对应。然而，下面我们并不准备进行详尽的科学分类，因为语言学本身在科目的分类上至今尚有争论。在现有的科学水平上，只须把那些最重要的问题拿来解剖就够了，这些问题是语言问题中常见的范畴，同时与诗学也有联系。

1）首先，正如我们已经看到的，语音对于诗人并非无关痛痒。它在艺术作品中也并非毫无作用。它不是伴随诗歌形象同时流动的杂乱无章的音响，而是深蕴艺术表现力的极重要工具。诗语之音是调整就绪和组织有方的。音的独特选词和独特配置把诗歌言语与散文言语相区别。诗歌语音学，或者作为诗学一章的音韵学，与作为语言学一章的语音学相对应。我们在诗歌语音学领域正象在语言学相应的篇章里一样，分出三类现象。

a）一方面，不同力度的音节得到一定的安排。我们看到诗歌中强弱音节有规律的交替；有时是长短音节的交替，有时是重音音节和非重音音节的交替。音的这种数值上的交替，构成了韵律学的领域。鉴于韵律学问题对于诗歌具有极其重要的意义，诗歌语音学的这部分有时独立成章，并列于诗学的其它基本部分——修辞、结构和主题；并且，"韵律学"这一术语常用于一般诗歌语音学的更广泛意义①。

b）另一方面，艺术印象的源泉是音的质量方面，是元音、辅音的特殊选择与安排，亦即词语的选音问题。

---

① 比如，在Ed．西维尔斯及其学派的著作中（参见Ed、西维尔斯《韵律—旋律之研究》，海德堡，1912年）。

c)最后，一般的口语都具有的升调和降调，在诗语中同样得到艺术处理；这样就有了诗语的旋律问题。

2)关于词的形式(语法)结构、构词及词形变化的问题，在诗学中不具有象在普通语言学中所具有的意义。一般说来，词的每种形式对于诗人都是固有而完善的形态，只是在个别情况下，诗人才"注视"于语法结构的事实。使用实用语中少见的特殊的语法范畴，就是后一种情况的体现，比如，广泛使用合成词，即荷马的"合成修饰语"，象盎格鲁—撒克逊词：flot famiheals("颈项满是泡沫的船")就是一例；又比如用抽象名词代替相应的形容词修饰语("修饰语的抽象")，这方面登峰造极的代表是法国古典主义和当今的"现代派"(象瓦列里·勃留索夫用"双肩的雪白"代替"雪白的双肩")。至于诗语中新词的构成，那是较为专门的问题，最好是由历史词汇学连同其它有关问题一齐去考查。

3)词与词组合成句子；句法就是研究句子及其组成部分，研究词在句中的排列和句与句的组合等等；句法对于诗学的意义(句法排偶、词序反常等等)已在上面普希金诗的举例中说过了。我们还想指出如下的问题，象无动词句的使用(如费特或巴尔蒙特的印象主义抒情诗)，象感叹句和疑问句在高昂诗体中(即使在抒情诗带有浓厚情感色彩的叙述中也是如此)的意义，象句子与句子在并列和从属上的不同程序(例如，阿赫玛托娃使用转折连词"而"、"但是"和从属关系的逻辑形式，而勃洛克则相反)①，以及许多其它问题。因此可以说，诗歌句法学研究对句法形式进行艺术运用的程序。

① 参见维·日尔蒙斯基《瓦列里·勃留索夫与普希金的遗产》。

4）语言学中研究词义的部分称作语义学。语义学作为诗学的特别组成部分，研究词在诗语中的意义问题。

a）语义学首先把词作为诗歌主题来研究。对于艺术家来说，每个具有物质意义的词都是诗歌主题，都是艺术感染力独特的程序，然而在科学语中，它只是一般概念的抽象表达。抒情诗中的整体倾向往往是取决于诗中多数词汇的主题，比如感伤派诗人常用的词是“忧郁的”、“懒洋洋的”、“黄昏”、“泪水”、“悲伤”、“墓上的祭瓶”等等。不久前，有人建议把诗学的这一部分称作象征学[1]，但这种叫法会与“象征”这个术语的传统用法发生矛盾：在传统中它一直用来指特殊的诗歌辞格。

b）语义学包括与词义变化有关的问题，特别是与词在诗语中获得的新义有关的问题。例如莱蒙托夫的“飘缈云彩的纤细织绵”，勃洛克的“暴风雪扬起的大锤”，“暗深色葡萄酒的高脚杯”，“小提琴融化了，软弱了，在疯狂的琴弓底下就范了”等等。关于辞格（暗喻、换喻或夸张、讽刺等）的理论是诗学的一个组成部分，它在古希腊罗马时代的演说术中就已形成，但需要用现代语言学的观点重新分析。

c）在对词汇主题分类（语义学分类）中的各种程序进行分析时，我们观察到重复、排偶、对比及明喻的现象，还看到暗喻扩展的不同程序等等。

5）最后，对于语言使用者来说，本时代的语言是历史各时期沉积而成的系列，这些沉积在诗人看来具有不同的价值和不

---

① 参见：维·维诺格拉多夫《论安娜·阿赫玛托娃的象征》（《文学思潮》，1923年，第一期，第90页）；又参见：他的《论修辞学的任务》，载于上面提到的文集《俄罗斯语言》（第196页）。该术语由日内瓦语言学家沙·巴利和阿·薛施蔼首次使用。对这一术语的饶有趣味的反驳，见费·德·索绪尔《普通语言学教程》，巴黎，1922年。

同的艺术感染力。在诗人那里，无论是旧词、新词、外来词还是俚语，也无论是民间语还是标准语，是口语还是程式化的崇高语，都很重要，都可当作艺术程序来运用。多数情况下，我们不得不与历史词汇学问题打交道，但是不言而喻的是，在诗人笔下，无论是语音仿造，还是构词法和词形变化的各种两可形式，或者语言的一定层级所特有的句法固定形式，都是允许存在的。

上述列举的诗学各部分，共同组成了狭义上的诗语学说。这种学说在传统中被称作修辞学。这样，修辞学就接近于诗歌语言学了，因为它把普通语言学的事实放到专门的艺术使用中来审视。但是，修辞学还不是诗学的全部内容。

任何诗语都讲述某种东西，而任何讲述都有一定的衔接安排，即具有一定的构成状态。实用语的讲述内容包含某种必须告之于对方的实际意义；实用语的构成尽可能清楚而简炼，在艺术上是缺乏形态的，它的第一原则是，为达到上面所说的目的而节省语言材料；在思维中它呈直线状态。在诗歌中，对主题的选择本身就是为艺术任务而服务的，就是说它属于诗歌程序：作者无论是谈幻想中的达吉雅娜，还是讲主人公乞乞可夫；无论是刻画外省枯燥的生活图景，还是描写高贵的强盗们那浪漫的功绩与奇遇，对于诗学来说，这一切都是艺术感染力的程序，这些程序随时代而变化，并且总是印有一定的时代风格。另一方面，诗作的结构也从属于艺术规律，它是对读者进行感染的独立手段，是进行了规则切分的艺术结构：它是曲线式的思维状态，其结构只可意会。①综上所述，我们就得出了主题和结构这样两个独立

① 参见：维·什克洛夫斯基的《作为手法的艺术》。

的诗学组成部分。

实质上，这种二重性在修辞学——即诗语学说——中已经有所表现。诗歌主题成分的基础存在于词汇主题亦即诗歌语义学(象征学)之中。艺术家的结构任务，即语音和意义的任务，体现在词汇材料在韵律上和句法上的建构上。但是，诗作中还有这样的成分，它们虽然也是通过词汇材料得到表现，但却不可能在词汇修辞的分析中得到完尽的解释。比如我们在上面讲建构词汇主题的程序时提到过的对比规则(“她有天使样的美丽，也有魔鬼般的险毒”)，可以用以说明相反的人物性格(如拜伦的美多拉与古尔纳拉，普希金的扎列玛与玛丽亚)和反向发展的情节(拉甫列茨基和丽莎的花园约会，与拉甫列茨基妻子的来临；奥涅金与达吉雅娜的第一次和最后一次爱情倾吐)。或者比如，通过毗邻诗行在韵律、句法和意义的对应关系来实现的排偶原则(“草原伸展着娇美的玉体，米哈依洛夫拥吻着自己的爱妻”)，可以在长篇和中篇小说中得到扩展，成为自然景色与人物精神状态的排偶(请比较屠格涅夫《浮士德》中雷雨的描写)。在所有这些情况下，诗学的分析对象是主题或结构上比较庞大的艺术整体，它所具有的特殊性只随整体而存，无法归结到各个组成部分；在这方面的例子如长篇小说中对场景、自然、人物外表、人物性格的描写(主题的描写)，或者是对事件的发展、具体因素及其相互间的联系的交代(细节和情节)等等。对于每组问题都有两种不同的方法：一方面——选择一定的组成部分(选题)，另一方面——将它们按一定顺序排列，使其发展和相互组合(结构)。所以，研究作家在性格刻画和自然描写上的程序，我们不可避免地区分出他的主题内容和结构两方面；所以，在叙述性作品中，要把情节作为具体主题(细节)的总和来谈，要把情节结构作为结

构程序来谈(维·什克洛夫斯基著作中首次明确提出的对比现象)。

与结构问题密切相联的是关于诗歌体裁的学说，这是早就受到研究者特别注意的诗学领域。每一种诗学体裁(哀诗和壮士歌，短篇和长篇，抒情诗和英雄史诗，喜剧和悲剧)首先都是一个独特的结构，它接近于我们在音乐中遇到的结构形式(奏鸣曲、交响乐等等)。不过，它们之间有着本质的区别，那就是：在音乐里，象在无主题艺术中一样，艺术体裁的特点全部由其结构来决定；而在诗歌里(或在绘画中)，在一般的有主题艺术中，主题因素对其体裁特点的规定也产生影响(比如，从这方面看到的喜剧和悲剧的区别)。

我们在分析诗学问题时，一直是从诗语角度出发的，即由从属于艺术功能的词出发。但诗学中除修辞(狭义上的诗语学说)外，还存在主题与结构的问题。那么，后者与我们的出发点会不会有相悖之处呢？结构和情节也存在于其它艺术中(如在绘画和音乐中)，它们似乎存在于一切艺术中(如新闻栏编辑记录的街头事件的情节)。不过，在诗歌中我们与之打交道的不是一般的情节和结构，而是特殊的主题和结构事实，即由词来体现的情节和由众多词汇建立的结构；同样，对音乐和绘画的结构，也不能脱离其特殊的艺术材料去作抽象的分析，它们的结构与诗歌的结构是一样的。我们已经看到，诗歌的主题因素与结构因素包含在人类话语的材料自身，并从这些语文事实特殊的艺术使用中发展而成。话语的内容、基本的词汇主题及其自然顺序、词汇较为复杂的整体"构成"——所有这些，在诗歌中获得了特殊的艺术程序意义，亦即主题与结构的程序意义。我们还看到，在普希金的那首诗中，(诗语的)修辞因素与主题及结构因素在诗

中的联系是多么紧密。所以说，那首抒情诗的结构，就是从对语音材料（韵律结构；诗行、圆周句、诗节）及其句法切分（如“无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……”诗节的句法排偶）的艺术调整中发展出来的。

自然，如果我们把纯抒情作品和现代小说（情节小说或心理小说）作一比较，那么从词汇的艺术本身就能很容易地发现，艺术家在对于自己所用材料——词的态度上，有着本质的细微差别。对艺术材料一定程度的加工，艺术构思对艺术材料的相对依赖性或独立性，这在词汇的王国里是有其外部标准的，那就是（诗的）韵律结构的存在，即词汇材料在语音形式方面的调整：抒情诗在词汇的全部构成和词汇的选择与组合上，无论从意义方面还是从语音方面来看，都彻底地服从于审美的任务。还存在一种纯美感的散文，在那里，词语叙述的结构一修辞技巧即程序（有时是韵律切分的发端形式），把情节因素从独立的词中排挤掉了（这在果戈里、列斯科夫那里，或者在列米佐夫、安德烈·别雷那里，都有不同程度的表现）。然而，在这些例子的背景里，有些现代小说的典范（斯汤达、托尔斯泰），却明显地与众不同，他们使用的词，与实用语的用词情形相似，在艺术方面是中性范畴或表意系统，因此把我们带入由词抽象而来的主题成分的运动中。不过，词汇风格的中性化这一事实本身，也是诗歌艺术的产物，进而能够从旨在艺术感染的诗歌程序的系统中得到分析。

但是，诗学的任务并不只限于研究各个具体的诗歌程序。在科学的抽象中，必须把各个程序分离出来，尔后加以独立的研究。在艺术作品的生命总体中，那些个别的程序相互间有着密不可分的联系，这就象一个词同时包含了语音、形态、意义和句

法方面的属性一样。对于某些问题，这些联系尤其重要。

比如，韵脚是词汇选音的现象（作为音的反复）；同时韵脚也是韵律结构的程序，它划分出诗行的界线，并把若干诗行联为更高层次的韵律单位（诗节）；对于韵脚来说，重要的是词的形态构成（语法上同等和不同等的词根韵与词缀韵）；押韵词语的词汇全体，是词汇风格的本质特征。反复也是这样：我们把它视作主题事实（主题群的反复、意义反复）；但词的反复与词的拼音（音的反复是选音的要素）相联，并且词的反复常常通过结构相同的韵律群及句法群的反复（韵律—句法排偶）来实现："徒有的才能，偶然的才能"，"我要勇敢，我要强悍"；词的反复可以为文章结构的目的服务（如普希金的诗《黑色肩巾》、《美人，别在我面前歌唱……》或费特的诗《幻想》、《明亮如镜的月牙游移在蓝色的荒原……》就是用重复的诗节来形成环韵的框架）。

我们列举的只是最典型的例子，它们证明在艺术作品活生生的统一中，一切程序相互作用，从属于共同的艺术任务。我们把诗歌作品程序的这种统一叫作"风格"。在研究艺术作品的风格时，它那活的、具体的统一被我们溶解在诗歌程序的封闭系统中。

对于某个诗人的程序来讲，统一性或者系统性的概念，指的是什么呢？我们把它理解为：进入风格系统的所有程序所具有的内在相互制约性。在艺术作品中，我们看到的不是许多独立的、具有自我价值的程序的简单共存，而是一个程序要求另一个与之相应的程序。所有的程序都制约于作品艺术任务的统一性，并在这个任务中取得自己的地位和根据。

对术语"诗歌风格"下的这种定义，完全符合造型艺术的一般术语意义。"哥特式风格"、"罗马式风格"、"埃及式风格"表示

的就是某一时代、某一国家的建筑学程序系统。对风格的这种理解，不仅意味着各种程序在时间或空间的实际共存，而且意味着它们之间的内在相互制约性和有机的或系统的联系。我们不是说，在十八世纪的法国，拱门的某种形式与正门或拱顶的某种建筑事实上得到了联合。我们是要肯定：某种拱门要求拱顶的相应的形式。根据出土动物的几块骨头和它们在机体中的功能，古生物学家可以使出土动物的整个骨架复原。同样，根据圆柱的构形或山墙的痕迹，艺术风格的研究者可以使有机的整体建筑物大致复原，"预言"出它的假设形式。我们认为，这种"预言"（当然，它是非常概括的），在诗歌风格领域原则上也是可能的，条件是我们从统一出发（即从基本的艺术任务出发）对艺术程序的认识，要和造型艺术大师或古生物学家的认识一致。（用保存下来的少数材料，对失传的诗作进行重建的工作——如Φ·Φ·泽林斯基教授复制索福克勒斯悲剧结构的尝试——可以成为这种思想的佐证。）

只有当诗学引进了风格的概念时，这门科学的基本概念系统（材料、程序、风格）才算完整。诗歌程序不象自然历史的事实，它不是某种独立自在的、富于自我价值的东西。所谓自在的程序——为了程序的程序——不是艺术的程序，而是魔术。程序是为着艺术的目的，并从属于自己的任务的事实：在这个任务里，也就是在艺术作品的风格统一中，程序获得了自己的审美根据。

在确定某些程序的艺术含义上，风格统一的意义从如下事实得到间接的证明：用形式观点看，同样一个程序常获得不同的艺术含义，这依赖于其功能，即依赖于整个艺术作品的统一，依赖于所有其余程序的共同倾向性。如，在一切民族的叙述性文章中——在旧约、古兰经、俄罗斯的壮士歌和故事以及古代编年

史中等等，借助连词И（“和”、“于是”、“并且”之义。——译者注）来对叙述单位、句子进行简单的组合（似乎是作为连贯），是常见的最简单的句法结构程序；试比较用普罗旺斯语写的南法抒情诗人约福勒·吕代尔的古代传记片断：“……于是人们就把这告诉了伯爵夫人，她就来到他床前，并用双臂拥抱他；于是他知道了这是伯爵夫人，就恢复了视力、听觉和嗅觉，他可以看见她了；于是他便在夫人的怀中溘然长逝……”

在另一种风格范围里，在浪漫曲型的抒情诗中，这种不紧不慢的叙述程序，则是用来表达不断增长的情感波涛，表达抒情印象在逐渐增长、不断撞击一个点所沉积的力量；请看费特的诗：

日常的生活更加黑暗，
有如秋天的明霞消逝一般，
于是只有天上的星星闪着金色的睫毛，
象在发出心灵的呼唤。

于是，无穷之火那样地明澈，
于是，宇宙的深渊横在眼前，
我透过时间直视着永恒，
世界的太阳啊，我懂得你的火焰。

一切，都停滞在火红的玫瑰丛间，
…………
也都驰骋在宇宙的深渊……

（Еще темнее мрак жизни вседневной,
Как после яркой осенней зарницы,

И только в небе, как зов задушевный,
Сверкают звёзд золотые ресницы.

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,
Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твоё узнаю, солнце мира.

И неподвижно на огненных розах
…………………………………………………………
И всё, что мчится по безднам эфира…)

另一方面，在俄罗斯壮士歌中常使用带有同义变体递进反复的程序，我们一般把它视作舒缓的史诗叙述的典型属性："……勇士的心燃烧了，勇士的心，好汉的心……"或"……打山那边来，高耸入云的山，打森林那边来，遮天蔽日的森林……"等等，不一而足。还是这样的程序，即带有拾语或同义变体的反复，在另外一种风格氛围里，如在勃留索夫的浪漫抒情诗里，它的作用却是渲染了激情的起伏，加强了各诗行隐约可见的音乐抒情的感染力：

黄昏重又降临，
这镀有红色回光的黄昏。 } 拾语
是火焰？是鲜血？
是伤口里流动的鲜血？ } 拾语

夜——象一千个世纪，
夜——象忘川彼岸的世界。 } 同义变体

我在花香的怀抱里熄灭，
我在晒热的河水中安息…… } 同义变体

(Набегает сумрак вновь,
Сумрак с отсветом багряным,
Это ль пламя? Это ль кровь?
Кровь, текущая по ранам?

Ночь——как тысяча веков,
Ночь——как жизнь в полях за Летой.
Гасну в запахе цветов,
Сплю в воде, лучом согретой…)

风格的概念，使我们能更准确地区分从诗学观点和从语言学观点对这部作品进行的不同研究。对这部文献的语言进行研究——这种研究是历史语言学确立的(编年史或诺特克尔的语言，《伊戈尔远征记的语言》)，——按其自然主义的方法来说，与我们所理解的诗学几乎没有共同之处。它对文献的描述，是与审美毫无关系的那些方面(文献的语法)，它按照一定的形式范畴将这些方面归类并指出其来源。这样，我们只是接触了语言材料的一般属性，但还没有开始理解材料在使用上的艺术程序是怎样的，以及它在艺术程序的专门目的倾向上的加工是怎样的，就象一定风格统一的诸多事实所体现的那样。把类似的方法运用到文献的诗学研究上(叶·费·布捷所描写的普希金的语言，勃洛克或阿赫玛托娃的语言)，丝毫也改变不了问题的实质。这种按照历史语言学方法，把一定诗人或文献的艺术风格当作特别的"方言"而进行的研究，尽管受到一些语言学理论拥护者的赏识，但却有把诗学沦为语言学额外任务的附庸之虞，文

学史的命运便是前车之鉴：它至今仍是文化史任务的附庸。[①]诚然，由于陈旧的历史语言学正逐渐丧失其在语言学界的领导地位，同时，在语言科学新潮流中，对现代活的语言、丰富多样的言语活动以及不同类型的语言意识的研究之风方兴未艾（如现今的法国语言学界或列宁格勒学派的伊·亚·博杜恩·德·库尔特内教授），——由于这个原因，语言学正在把自己的兴趣范围扩展到风格学问题方面来。但是，这种包容了风格学的语言学，还只是一种未来的科学。

这样一来，诗学的任务就变得复杂了。不仅要对诗歌程序进行描述和使之系统化（"形态学"），而且要指出这些程序在诗歌作品各本质的类别代表中最主要的风格功能。

我们根据诗歌作品的艺术统一，建立了风格概念。用比较的方法可以找出诗人或诗歌时代、流派等风格的重要特点。历史诗学主要就是研究这种个人或历史风格的更替；这些风格在零散的文学史研究中组成统一的要素。

这种整个时代或文学流派的审美统一的存在能够解释，为什么那些程序相似、对统治文坛的传统持一致反对态度的诗歌作品，会各自以独立的形态同时出现。例如，在浪漫主义时代（或在现代的象征主义者那里）同时出现这样的诗歌，它们大多想体现具有内在韵律性的、象歌曲般有声、有反复的、强烈抒情的效果。而且，这种程序的类比，可以出现于互无联系的、属于不同

---

① 参见：上面提到的P.雅可布逊《新俄诗》及我对该书的评论（《原理》，1912年，第一期，第213页）。根据同样的原因，我认为，维·维诺格拉多夫的文章，把个性的诗歌风格与诗人的"语言意识"等同起来，是不妥当的（参见上面提到的文章《论安娜·阿赫玛托娃的象征》）。"诗人的语言意识"这一术语相当含糊，它在任何时候都意味着自然的现实，而风格的概念则倾向于根据目的论（文艺目的）的特征来选择这一现实中的某些要素。

民族文学的诗人那里。于是就有必要提出艺术事实的进化对于文化历史生活其它方面的关系问题。

我们认为，每一个伟大的历史时代的精神文化，它的哲学思想、它的道德和法律观念、习惯等等，象它的艺术风格一样，在这时代里是统一在一起的。在这些不同文化瑰宝平行的许多系列里，生活也同时起着变化。在美学、道德、哲学和宗教领域的变化当中，文化史学家早就感觉到有一种经常被解释为系列之间依赖性的联系，比如诗歌形式的变化对精神"内容"之进化的依赖，等等。然而我们认为，决定这些各自为我们所觉察的统一之间联系的，不单是一个依赖性，而且还有共同的生存意向，这个意向制约着瑰宝系列中所有提出过的具体变化，而这些瑰宝系列的相互有机联系，则是一定文化创作形式的丰富表现。当然，也不排除在个别情况下，一个系列对另一系列直接影响的可能。

诚然，最近，人们已经做了许多尝试，以图使审美系列得到独立发展，并确立其不依赖于一般文化史条件的内在规律性。其中，在《诗学》论集和参加撰写者（维·什克洛夫斯基、鲍·埃亨巴乌姆等人）的其它著作中，已提出了文学发展的图式。在这一图式中，艺术进化的事实被解释为发生在艺术自身中的过程：旧的程序逐渐衰老，正在丧失活力，习惯之物不再引起注意，转而变成无意识的；离经叛道的新程序被提出来了，似乎作为对照，要从常见的无意识性引出意识。但是，这一理论没有料到这样的情况，即对照的原则本身过于宽泛，无法用以确定和解释具体历史过程的趋势：从旧东西出发，只能以否定的方式决定新事物，而绝不会确定其肯定的内容。同时，艺术里新程序的产生，也不象各种离经叛道的"经验"那样是偶然的和零碎的，而是立即

联合为风格(即由各种程序相互制约而成的封闭统一)的完整系统,而且新程序的产生本身,在某种程度上也是由这种统一预先决定的。风格作为艺术表现手段或程序的系统,它的进化与一般艺术任务、审美经验和审美鉴赏力,甚至与整个时代的处世态度的变化都有紧密的联系。从这个意义上说,艺术中巨大而重要的进步(如文艺复兴和巴洛克式、古典主义和浪漫主义),一般都同时囊括了全部的艺术,并与精神文化的一般进步有联系。即使到那些技术方法比较独特的艺术门类中去分析审美系列的独立发展(如图案装饰从文艺复兴到巴洛克式的进化),我们所能观察到的也只是一系列外部的事实,是许多现象的循序更替,在这种更替中,一些艺术形式在时间上追随另一些与之不相象的艺术形式:这种更替的原因,虽然决定着发展过程,它自身却存在于系列的界限之外。[①]可是,从纯方法论的观点看来,使诗学问题有条件地和人为地独立,可能是特别富有成就的方法。因此,象法国古典主义喜剧史,拜伦时代的抒情诗或书信体小说的结构技巧这样一些问题,若以内在统一和明确提出任务的立场,将它们从旧的折衷主义文学史的研究中区别出来,那将是十分有益的。

三

让我们通过解剖普希金的一首诗来对诗学的基本任务作一尝试性的图解。我们先把诗语的程序与实用语及科学语的结构加以比较,尔后以此为出发点,试图把这些程序归入风格任务的

---

① 维·日尔蒙斯基:《论"形式主义方法"》。

统一。用于比较的诗，还是前面分析过的那首《无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……》。

为回到遥远祖国的岸 |
你告别异国的土地；‖
在那难忘的时刻，悲伤的时刻，
我久久地对你哭泣。‖
我那冰冷的双手 |
企图把你阻挡；‖
我的呻吟在乞求 |
不要打断这离别的哀伤。‖

而你移开自己的唇，
打断这苦涩的吻；
唤我奔向他洲，
不再作悲惨放逐的人。
你说：当我们重逢的时候，
天空是永远的蓝，
在橄榄树荫里，我的朋友，
再接起爱的吻。

可在那里啊，在那里！天穹
泛着蔚蓝的光，
你永远地睡去，
伴着礁石在浪里。
你的痛苦，你的美丽，
一齐被埋葬——

连同那重逢热吻的希望……

而我在等，等着吻你！[①]

这首诗分作三个大诗节，每节八行。每大节由两小节组成，每小节四行，一般构成是：每两行(9＋8个音节)为一个圆周句，每圆周句中偶数音节带韵律重音，用交叉韵。诗歌的这种基本的“韵律结构”，与句法群非凡的谐调切分相联系：每个诗行都包含句法上独立的词汇组(用符号“|”表示)；每个圆周句都是完整的句子(打分号的地方；用符号“‖”表示)；两个圆周句在句法上相互衔接，形成一小节(带有较长的句法停顿；打句号的地方；用符号“‖|”表示)；只有第四、五两小节例外，它们各自包含一个更为扩展的句子，在句法上切分成两个圆周句。每个大节联合为一个主题，与邻节形成对比(外部特征是第二、三大节起头时，用转折连词“而、可是”)。

句法材料的谐调分配，见于每个句子即圆周句中。状态词和补语多数放在相应的圆周句中的奇数诗行，主语和谓语放在第二即偶数诗行；状语从属句放在主句之前。这种几乎是有规律的创作倒序，产生了诗歌结构的建构中独具特色的排偶现象：“为回到遥远祖国的岸/你告别……”，“在那难忘的时刻，悲伤的时刻/我久久地……”，“惨别的痛苦/我的呻吟在乞求不要打断……”[②] 等等。具有最重要艺术含义的词，都置于圆周句的开头，如“为回到遥远祖国的岸……”似乎点出了诗的主题：我们眼前浮现出遥远的彼岸，那便是诗人的情人要返回的国度。另一

---

① 所引《为回到遥远祖国的岸……》一诗，系出1924年以前出版的普希金文集版本。

② 前面全诗的翻译与此处单独诗行的翻译无法完全一致。原因是译诗要考虑汉语的结构习惯和韵脚，译单独诗行则要考虑作者在此处的论证目的。后面对屠格涅夫散文的翻译亦然。——译注

常用的倒序是把形容词置于名词之后，押成韵脚（“ОГЧИЗНЫ ДАЛЬНОЙ”，“край чужой”，“час незабвенный”等等）；由此产生了名词必带修饰语的原则（见前面的“无论是沿着喧嚷的街衢上徜徉……”）。

我们来认真分析一下诗中词汇运用的细情。

“为回到遥远祖国的岸……”。这里的“岸”与口语中所使用的意义不同（比较：“我站在河岸上”）。在实用语里，我们不会说：“向着岸你离开了……”，而是直接说，向着“国家”，向着“祖国”。在换喻（象提喻那样）性使用中，“岸”借指“国家”（以部分代替整体）。这属于诗体中的具体化现象，是用具体特征代指较为概括抽象的整体的手段。诗人用这种程序使我们产生对岸的视觉印象，关于这一点我们已经谈过了。从纯粹语言的角度看，就得出相反的过程——“岸”的词义被扩大，并同时用于比较抽象的意义。

“遥远的祖国”。在名词和修饰语的组合中，对比的反衬性非常突出：国家本是“亲爱的”即“亲近的”，却同时又是“遥远的”（所谓的逆喻）。另一个逆喻的例子是“苦涩的吻”。普希金在反衬的运用上可谓用心良苦。草稿上原为“遥远的异邦”，这显然是无谓的重复，在表达力上也略逊一筹。再如“遥远的祖国与异国的土地”的反衬，也都置于诗行的显著位置，押着韵脚。这些词汇组合的反衬与全诗的基本主题反衬相联系：分别与相聚、爱与死。比如往下可以读到：“离开艰苦放逐的国度……去另外的国度……”，“……在那里，啊！天穹/泛着光……你永远地长眠”，“你的美丽、你的苦难/消失在墓瓶”。

“отчизны дальной”（“遥远的祖国”。——译者按）的表达法，在词义上还包含另外一种含义。诗人在这里使用了“高雅体”

诗的程式化诗语。而在口语中我们一般说“далёкой родины”(也是“遥远的祖国”之义，风格上比前者平庸。——译者按)。与诗语的高雅化同时，还有特殊的诗歌概括，也有为避免直接称名对象而采用的换喻性“代用语”。若在实用语里，我们会更明白而准确地讲：“她离开俄罗斯去意大利”。而诗人不想直陈其意，却说：“为回到遥远祖国的岸/你告别异国的土地”。这类代用语在以下的诗行层出不穷：“离开艰苦放逐的国度/你唤我去另外的国度”，“……在那里，啊！天穹……/波浪在岩石下打着瞌睡”。诗人不说：“你死了”，而以代用语表达：“你永远地长眠”——接下是：“你的美丽、你的苦难/消失在墓瓶”；饶有兴趣的是，诗人用“瓶”来对死亡与坟墓进行程式化的换喻表达，这一表达流行于十八世纪的诗中，并且似已固定为传统的象征(如连斯基的摹拟诗：“对着早来的瓶流泪……”)。

“在那难忘的时刻，悲伤的时刻……”。在以节省材料为原则的实用语中，我们会说“在那难忘和悲伤的时刻”。而这里的反复是对情感起伏的强调，是对被反复词情感意义的加强。第一个“时刻”位于诗行韵律的非重读位置(奇数音节)，但由于语气的加强，它携带了必要的意义重音。重音被韵律一句法的排偶(皆由前置词+名词+形容词组成的两个半句)所强调。再如下面的：“你的美丽，你的苦难……”。句法反复的其它程序如：“在那里……天穹……在那里……波浪打着瞌睡”——不过，这里没有明显的韵律排偶。纯粹的反复如：“离开艰苦放逐的国度/你唤我去另外的国度……”，“消失在墓瓶/同时消失了相聚的吻……”，“你永远地长眠”。这些失掉韵律排偶之根基的反复，大多起强调意义的作用。

“我冰凉的双手……”。在“冰凉的”(хладеющие)一词中，

我们看到十八世纪诗人程式化高雅诗语的特征。又如，用“лоб-занье”代替“поцелуй”(皆为“吻” 义，前者较后者风格高雅。——译者按)，用“уста”代替“губы”(皆为“唇”义，区别同上。——译者按)。在完整的表达当中，我们又看到换喻的例子。在实用语中，我们绝不会说“双手想要阻拦”，而说“我要阻拦”。诗人把较为抽象的整体表示为一种具体的特征：似乎他用双手揪住准备离去的情人的衣裳，似乎一切问题都只是为了不放她走，要她留下的目的(具体化的词“冰凉的”起着极其重要的作用：“我那冰凉的双手……想要阻拦”)。同时，“双手”一词就象“岸”一词，在使用中获得了扩大的和抽象的意义。类似的情况如“我的呻吟乞求着不要打断……”(代替“我乞求”)。诗中还有一个表达值得注意：“惨别的痛苦……不要打断”。在散文中我们一般说——“不要打断痛苦的惨别”。这种用抽象名词取代形容词的作法，在十八世纪的诗歌中是司空见惯的，法国人尤嗜于此(我们把此程序称作修饰语的抽象)。普希金常用抽象词作主语或直接补语①：“你的美丽、你的苦难消失……”(代指“你消失了”、“你去世了”)。

“而你回避着苦涩的吻/移开自己的唇”。这两行中存在着不同诗歌程序之间的复杂关系。“移开唇以避开吻”(代指“避开唇”)是换喻表达法。其中，“移开唇”——是暗喻(以类似为基础而进行的意义改变)。另一个暗喻的使用，在用具体内容充实想象方面则更胜一筹，那就是“苦涩的吻”。我们几乎体尝到了这吻的苦涩；虽说象“苦思”、“苦感”一类词组是平常散文语言的暗喻表达，但在这里，在这个匠心独运的、别致的搭配中，诗人使

① 俄语的дополнение习译“补语”，实际对应于汉语的“宾语”。——译注

暗喻表达妙趣横生。但是，普希金在使用这一暗喻时，并没有追求过分的新奇，比如他没有象今天的浪漫诗人那样说："你话语的甜蜜在我是那样苦涩！"（勃洛克）。由于诗对音的注重，构成"移开"一词的音素本身便获得了意义，并在诗的总义中产生不同凡响的表达力。这首诗中的其它暗喻同样是普通的语言暗喻，而诗人的独到处在于踵其事而增其华："在那里，天穹/泛着蔚蓝的光"，其中"天穹"就是普通的语言暗喻，但在这里，它赫然推出蓝天里分布若干发光之"穹窿"的景象（普希金的"天穹"用的是复数。——译者按）；另外，"在那里，波浪在岩石下打着瞌睡"也是如此。这便是此诗仅有的几个暗喻表达，它们都没有偏离所谓的语言暗喻。

现在，让我们把关于普希金诗歌程序的零星见解，把偏于词法描写的观察，用某种共同的艺术任务来给予贯通，并指出它们在风格统一中的地位。

普希金在诗中描写情人的别与死的具体情景，也许与他对利兹尼奇夫人的爱及讳莫如深的个人痛苦不无联系。然而，这种隐匿的、独具特色的个人痛苦并未在诗中得到具体表现；诗人昭示的只是一般性的、典型的痛苦感受。这里没有悲情瞬间的个性流露，只有某种以一赅百、恒久不衰的东西。

能够说明这一点的，是诗中用词的风格即概括、典型、换喻性。正象我们看到的，俄国和意大利在诗中未被道明，因为那属于传记的细节，在此都是无足轻重的。诗人把这些确指的名词代以换喻性的代用语："遥远的祖国"，等等。情人之死亦非由确指的散文词来表达，而是用：她"永远地长眠"。代用语的使用，使情人之死获得诗意的升华。诗中概括的词和概念随处可见，象"难忘的时刻"、"相聚的一天"便是如此。我们已指出过抽象

词用作主语和直接补语的现象。这种现象使语言的全部构成具有理性的和概括的性质。

换喻风格，特别是换喻性代用语，是法国古典主义诗歌典型的风格特征。"Nommer les choses par les termes généraur"(法语："用概括的词来称名事物"。——译者按)——这就是布丰为理性时代的诗学提出的要求。诗人孜孜以求的是典型和概括，对"mot propre"即事物的确切称名则避之如避火，因为他们尊崇的只是以概括和理想化程式的优雅风格为特征的传统程序。众所周知，浪漫主义诗人曾与这种风格进行过斗争：在英国有华兹华斯，他反对蒲柏和葛雷诗歌中程式化的换喻性概括；在法国则有雨果和圣佩韦及其文学流派。这种换喻风格之盛，从十八世纪法、英诗人的某些用词中可窥一斑，比如用"I'aier destructeur"("致命的钢")借指"军刀"，用"I'humble artisan"("谦恭的手艺人")借指"皮鞋匠"，用"阿拉伯渣滓"借指"咖啡"，用"中国泥"(杰尔查文："用中国的稀有泥制成")借指"瓷"，用"飞行的部族"借指"鸟"(如丘特切夫的《叶子》中："我们是飘盈的部族")。要想在诗中用程式精雅的代用语对世俗万物给以完尽的表达，是相当困难的，而且只能限于一定语言中的文学传统。有些代用语则根本译不通，象"I'animal traître et dour, des souris destructeur"(=学校)，"le tube qu'on allonge et resserre à son choix"(=望远镜)，"l'aquatique auimal, sauveur de Capitole"(=鹅)等等，不一而足。①

① 法语例子见：G.贝利希埃尔《浪漫主义中的现实主义》，巴黎，1912年；E.巴拉特《诗歌风格与浪漫主义的革命》，巴黎，1904年。

在普希金的诗里，换喻和代用语是基本的风格要素，这我们已在《无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……》一诗中看到了。在这方面，普希金紧步十八世纪诗人的后尘。最突出的例子是用以"岸"代"海"的类似方式，将词义进行换喻性扩大，如"请去涅瓦岸边，看这崭新的生命……"，"亚德利亚的波涛"，"沿着波罗的海的浪涌……"（借指"海"）。或如"所有的旗帜都将来我们这里坐客……"（借指"船舰"），"脚上穿着锐利的铁……"（借指"冰刀"——意义的缩小），"放下我的钢铁"（"锁链"，参法语的"les fers"），"铅丸欢快的呼啸……"，"詈骂、军刀、铅丸最后都使他感到厌倦"（借代"子弹"，参法语的"plomb"）等等。

这种用词法是十八世纪俄国抒情诗的传统遗产，从某种程度上讲，也是书面散文语的传统遗产。有些代用语是比较复杂和新颖独创的："蜂飞出蜡制的独室/去收集田野的贡品"（"蜂房"、"蜜"），"我那学生的独室……"，"古老的城堡"（"奥涅金的房子"），"现在没有为音符而献身的崇高激情"（"写诗"），"奥维德所颂扬的温情的科学"（"爱情"），"……当他从科学的庙堂/来到我们乡下人中间"（"从大学"）；值得重视的是那些以古典的、一般文学的同感反响为基础的代用语，其中包括神话代用语，如"在酒神和基朴里达的游戏里"（"酒宴和爱情"），"乡下的普里安们"（"老人们"），"被狄爱娜之神光照耀"，"吻年轻的亚米达们的唇"，"弹七弦琴"，"你的七弦琴在唱谁"，等等。

在许多情况下，尤其在《叶甫盖尼·奥涅金》里，代用语和换喻的地位极其重要，它们以讽刺的格调使陈腐程序焕然一新，如"我们的御者很活泼"（车夫），甚或："乡下的基克洛普们/在俄罗斯微弱的火炉旁/用锤子医治欧洲轻便的产品"（铁匠们修理旅行马车）。

普希金程式化的诗语，他的斯拉夫词汇，在十八世纪诗人那里被感觉为“高雅风格”的遗产；相应地，在十八世纪的法国，习以“高贵词”取代口语的粗俗词。如，必须以“glaive”代替“sabre”，以 “siège”代替“chaise”，以“pasteur”代替 “bouvier”或“porcher”等等。同法国的情形一样，十八世纪的俄国诗人也形成了自己的一套传统。

另一方面，诗人从不直吐情怀——不用激昂的感叹、抒情的疑问、断续的语流。他总是矜持地发着一个感叹“啊”；唯一作为激情表达的，只是以音的感染和韵律的排偶为依托的两次反复。第一首诗的特点之一，便是没有词的反复，甚至可以说它有意避免反复，尽管这些反复有时已在排偶中得到了暗示（“徜徉……走进……坐在……” 等等）。一般地说，我们所看到的不是情感火花喷出的抒情曲（如费特的《月牙沿着蓝色的荒漠游移……》，《怎样的夜，多么清新的空气……》），而象是含有客观叙述成分及情节的故事。十八世纪诗歌普遍具有客观抒情体裁的倾向，如帕尔尼或者安德烈·谢尼埃的哀诗，总是包含着故事和场景。歌曲式的抒情诗还在浪漫主义时代就已产生，情节抒情诗在普希金那里占有极重要的位置。这方面典型的例子，除有近于抒情叙事诗的《护身符》、《天使》、《咒语》以外，甚至还包括那些常被算作纯抒情诗的作品，如《美人，请不要在我面前歌唱……》或《我记得那美妙的一瞬……》，后者以回顾过去为主。就象这首诗所表明的，诗人的感情常常似乎回到过去的时日，并在那里凝滞（或者象《无论是沿着喧嚷的街衢徜徉……》一诗：感情被概括、被升华为超时间的恒久不变之物）。讲述时使用过去时态，只是到最后一段的末尾，才回到现在时态的瞬间。这方面突出的例子是未完成体过去时的使用，其中以叙事诗较为常见（“你

离开……"，"我久久地哭泣……" 等等)。诗中的客观因素在描写的细节中得到加强，而描写的造型性使讲述变得缓慢。但是我们看到，描写也具有典型、概括的性质；对于南国的风光，诗人只突出其不变的共性特征，而舍其个性("……在那里，啊！在那里天穹/泛着光……"，"在那里……波浪打着瞌睡"，"在永蓝的天空下"，"在橄榄树荫里……")。节奏的放慢使诗文必须携带修饰语。整个诗的结构呈现舒缓、平稳有序的运动，句组的切分格外谐调，并带有理性语所特有的逻辑对比 ("而你躲避苦涩的吻……"，"可在那里；啊！……"，"但我在等……")。正如我们所指出的，主题本身已蕴含着反衬，如分别与相聚、爱与死；这些主题的对比巧妙地分配在各段各行。

还有一点也值得重视：普希金语言虽具备高雅而理想的风格，却丝毫没有悖离我们习用口语的朴素性和准确性。正因为如此，普希金的风格程序才那么令人捉摸不定，有时不由自主地使你感到，他诗中的诗语和口语是相差无几的，如：

> 我默默地、无望地爱着你，
>
> 时而胆怯，时而妒忌；
>
> 我爱你，怀着那样的真诚、那样的柔情，
>
> 以至希望最好我不爱你。

这里重要的原因在于，普希金的语言不在暗喻的使用上标新立异，而一般的浪漫主义诗风却专以猎奇为能事。十八世纪的诗人对奇异的暗喻是格外避讳的。在十八世纪的法国诗歌中，一切新鲜暗喻，只要在《科学院辞典》中找不到古典诗人的传统用例，皆被视为异端。我们在普希金诗中所见的，全属普通的语言暗喻，只是词的选择与配置颇具新意罢了，如"苦涩的吻……"，"……天穹/泛着蔚蓝的光……"。普希金能够极其敏

锐和准确地感觉词的物性含义。例如，他的暗喻“使人感到刺痛的吻”(《巴赫奇萨拉依的泪泉》)曾使某些批评家觉得奇异，但他解释说：“问题在于我的格鲁吉亚女人好咬人，而我必须要读者晓然于此。”再如，他写的“这里有俄罗斯的芬芳，/这里有露西的气息”，其中“芬芳”一词顿然使人忆起它早被遗忘的物性含义(“呼出的气息”)。

在这类诗中，词的物性及逻辑的含义至关重要。诗人的技巧表现在对词汇富有个性、绝不重复和综合力的选择与搭配，每一个后面的词对前面的词总给以新的补充，不断增加话语的内涵力量。上面已经谈过这种技巧的不同具体方面，如微妙的对比、逆喻以及作用重大的修饰语。在“而你移开自己的唇/躲避苦涩的吻”以及类似的搭配中，这种技巧的表现力已臻炉火纯青的地步。它与浪漫主义抒情诗那“歌曲式”、“激情式”的风格迥然不同，后者与其说是追求意义的、音乐般抒情的感染力，不如说是崇尚朦胧与音响，同时湮没了词的物性含义。

以上是对普希金一首诗的具体程序及一般修辞特点的分析。拿普希金的这首诗与其它诗相比较，就能看出普希金的风格。拿这首诗与普希金的同时代人和前人相比较，则能看到时代的风格和文学传统。从这个意义上就提出了普希金对待十八世纪诗歌传统及法、俄古典主义(帕尔尼、谢尼埃；苏马洛科夫、巴丘什柯夫)的态度问题。有关普希金是俄国古典主义之终结的问题早就摆到日程上了，但为此需要对十八世纪的俄语进行深入的研究，而这项工作至今尚未完成。① 从另一方面，还出现

① 对十八世纪俄国抒情诗进行风格划分的最初尝试，见于：古科夫斯基《十八世纪俄国抒情诗》，列宁格勒，1927年。

一个十九世纪的"普希金遗产"的问题。十九世纪的诗人皆非普希金的信徒；普希金死后，浪漫主义传统得到复兴，而这一传统要归宗于茹可夫斯基，其中也有德国的影响作用。十九世纪中叶，浪漫主义诗歌在费特及其流派那里发扬光大；进入二十世纪时，它在俄国象征主义的创作中寿终正寝：巴尔蒙特踵随费特，而勃洛克师法弗拉基米尔·索洛菲耶夫。① 所以，我们面临着历史诗学中最严峻的问题；这些问题的正确提法，有赖于对十八和十九世纪俄国诗歌基本现象的解释。但这些问题的解决离不开诗学理论的帮助。只有诗学理论，才能揭示换喻风格的基本特点及其程序之间的内在联系。

四

现在，我们再以艺术散文的一个片断为例。通过对词汇风格程序的分析，我们将看到，现代小说的艺术构思，一定主题的加工，同样是靠审美地组织词汇材料来实现的。与普希金的诗相反，屠格涅夫在短篇小说《三次相会》中对夜色的描写，是典型的浪漫主义风格程序。

"我走得很远，天已完全黑了，月亮也已高悬；当我走到熟悉的庄园时，夜色（象常说的那样）早已降临。我必须穿过花

---

① 关于十九世纪俄国诗歌风格的更迭问题，是我在 1917 年普希金学会作的报告《勃留索夫与"埃及之夜"》中提出的。同样是在那里，提出了普希金是 18 世纪诗歌传统的终结者的论题。对《为回到遥远祖国的岸……》一诗的分析，见于《怎样分析诗》一文，它是以1920年春在诗语协会【ОПОЯЗ】上的报告为基础写成的（《艺术生活》，1921 年，第三期）。鲍·埃亨巴乌姆在《普希金诗风的若干问题》中，赞同此观点（见：《透视文学》，莫斯科，1924 年）。

园。……四周一片沉寂……

“我越过一条宽阔的大道，又小心翼翼地穿过落满灰尘的荨麻，靠近一道低矮的篱笆。面前出现一座静静的小花园，它充满明辉，仿佛在银色月光的抚慰下安息，那浓郁的潮香，沁人心脾；花园座落在一片椭圆形的林间空地里，布局是旧式的。一条条笔直的小路，汇到花园中心翠菊繁茂的圆形花坛；花坛四周整齐地围着一圈高大的椴树。椴树圈有一个约两沙绳长的豁口，透过它，我惊奇地发现一座矮屋的一角，两个窗户漫出灯光。在林中空地偶尔见到一些幼小的苹果树，它们稀疏的枝干，在蓝柔的夜空里漏下朦胧的月色；每株苹果树都在泛白的草上印着娇小而斑驳的倩影。从花园的一侧看，椴树发着墨绿，沐着宁静淡白的光，而从另一侧看，它们却幽暗冥冥；浓茂的椴树叶时而发出奇怪而矜持的沙沙声，仿佛告诉你消隐在树下的小路，仿佛招你走向它们僻静的树荫。天上繁星密布，它们神秘而和柔地眨着蔚蓝的眼睛，象是悄悄地窥望着遥远的大地。零星的薄云不时地掩住月容，把它那如水的光照顷刻变成浑浑而发亮的雾……。一切都在昏然欲睡。暖暖的、发香的空气没有一丝的飘动；它只是偶尔地颤抖一下，就象被掉落的树枝惊动的水面发生颤抖一样……。空气中散发着某种渴望、某种慵息……。我向篱笆里探望：眼前出现一株野生红罂粟花，在荒芜的园草间，它抬着自己挺直的茎干；一珠硕大的夜露在盛开的花心闪着暗光。一切都昏然欲睡，都怡然闲息，一切都好似翘首鹄望，屏息静候着……。这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？

“它在等待声音，在等待生灵的语声，这敏感的寂静在等待，——但万物都沉默不语。夜莺早已停止了歌唱。……偶有甲虫突然飞过，发出嗡鸣；花园尽处，椴树后边的鱼塘里，小鱼轻轻地

咂着嘴；被惊飞的小鸟发出困倦的鸣叫；田野里飘来悠远的吆喝，——那样地悠远，以至分辨不出，是人在喊，还是飞禽走兽在叫；路那边传来匆匆的脚步声，——这些纤微约然的声音，这些沙沙声，给这夜更添上一重沉寂……。我心中油然生出一股莫名其妙的感觉，象是期待，又象是幸福的回忆；我屏息伫立，无声地对着这沉寂的花园；花园浸着月光，蒙着露尘；不知为什么，我总在凝望着那两洞在半明的夜中泛着幽红的窗……"。

短篇小说《三次相会》中的花园夜景，显然在预示着一个陌生的浪漫女性的出现。诗人的任务在于促成紧张期待、神秘预感的心情，创造浓重的情感氛围。但是，除开小说发展中的特别任务，这种夜色描写的情感成分，立即使人联想到屠格涅夫笔下其它众多的自然景色描写，其手法格外近似。① 在这些描写中，诗人选用了一些经常性的或情感色彩相近的成分，这就产生了相同的印象——柔和、含浑、暗淡的格调和难以遏止的、好似音乐般的饱满抒情。显然，屠格涅夫的景色描写，在情感色彩上借以统一的情调，只有印象主义的评论才能言传，因为它的任务就是在读者心中唤起与读后遐思相近的情调。而诗学则从直接的艺术印象出发，揭示产生这种印象的程序。所以，我们对这一例的分析，将沿相反的方向进行——从风格整体走向其具体成分。

与普希金的诗相反，屠格涅夫的这段散文不存在由韵律结构（诗行）决定的语音成分的分配规律（强弱音响）。尽管如此，我们还是能感到其中有某种与科学散文不同的韵律感染力。产

① 关于屠格涅夫的景色描写，参见H.T.萨隆恩：《屠格涅夫的景色描写》，赫尔森法斯，1915年；又参见：论文集《屠格涅夫的创作》，莫斯科，1920年。

生这种印象的根源，是词汇群的句法排偶以及与此相联系的首词重复(头语重叠)。另外，在意义方面，排偶群多属同种的或近义的概念，是同义的变体(或内部反复)；这种变体从逻辑上讲固然多余，但却起着积聚情感、增强印象的作用。这种结构相同的韵律句法群(句段)是情感风格的典型手法，它似乎表现了讲述者压抑的激情，给描写增添了奇异的抒情色彩。例如："……小花园，它格外光明和静谧，洒满银色的月光，——它格外芳馥和潮湿"(头语重叠和成对形容词修饰语的排偶)；"……似乎告你消隐在树下的小路，似乎招你走向它们僻静的树荫"(句法排偶和同义变体)；"四周的空气，全是暖暖的，全是香香的……"(头语重叠和形容词修饰语的排偶)；"一切都昏然欲睡，一切都怡然闲息，一切都好似翘首鹄望……"(头语重叠、句法排偶)；"空气中散发着某种渴望、某种慵息……"(头语重叠[原文的"某种……"放在句首。——译者按]、排偶、同义变体)；"这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？"(头语重叠、修饰语排偶)；"……这些纤微约然的声音，这些沙沙声……"(头语重叠、排偶、同义变体)；"我心中油然生起一股莫名其妙的感觉，象是期待，象是幸福的回忆……"(头语重叠、排偶)；"……我屏息伫立，我无声地对着……"(头语重叠、排偶、同义变体)。

需要特别指出的是，多次反复的成对形容词修饰语，给句子的韵律结构带来了独特的运动平衡。有些例子在前面已经提到了，如："……格外光明和静谧，洒满银色的月光，——它格外芳馥和潮湿"等等。再如："……她那娇小而斑驳的倩影"；"……椴树……沐着宁静而淡白的光……"；"……幽暗冥冥……"；"……浑浑而发亮的雾……"；"……一珠硕大的夜露……"；

"……匆匆的脚步声……"，等等。

有许多句群不是靠较严格的句法排偶，而是靠同一个词的反复来联结；这种反复似乎是对基本主题的承接与发展，或是对词汇情感主题的执著回应，如"……它只是偶尔地颤抖一下，就象……水面……颤抖一样……"；"……悠远的吆喝，——那样地悠远……"；"……我无声地对着这沉寂的花园……"；"这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？它在等待声音，在等待生灵的语声，这敏感的寂静在等待……"（第二句是句法排偶和同义变体）。

具体的句子或对比的句群，虽然从排偶、反复和相应的语调运动中取得内部的联合，但却常常由于缺乏与下句直接的逻辑关系而采用抒情省略号来突然中断。这种俯拾即是的省略号，在屠格涅夫那里不仅仅用作情感表达的顿挫，还用作表示语调的符号，如表示音调在动态变化和旋律起伏上的减弱，表示柔软、抒情的音色等等。省略号伴随着句法的反复，造成不断递增的情感亢进之印象，在行文的高潮点形成抒情状态的情感爆发，其手法是用激昂的提问来直接表达讲述者的情感参与，如"这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？……它在等待声音，它在等待生灵的语声，这敏感的寂静在等待……"。底下我们将会看到，情感高峰的描写在其它方面也意味着一个制高点。

屠格涅夫在词汇主题（即语义成分）的选择上，也建立了情感色彩的统一。与实用散文相比，其非凡之处在于某些词汇的循环使用，这些词汇形成描写中带有典型风格的细节。其中"всё"（"весь"）（"全"、"都"、"整个"之义。——译者按）一词便是一例，它表示语言上的绝对概括，属典型浪漫风格的抒情夸张。当屠格涅夫说："满天繁星密布……"，尤其当他以情感反复的（强

调的)方式说:"空气,全是暖暖的,全是香香的……"时,他实际并非在使用"весь"一词逻辑的和物质的意义("满天"与"部分天空"对立,"全是暖暖的"与"不全是"对立),而是把它当作加强抒情、提高情感表现力的程序来使用。当这个词在句法群的开头进行生动的反复时更是如此,如"……小花园,到处是月光……,到处是芳馥和潮气";"一切都昏然欲睡,一切都怡然闲息;一切都好似翘首鹄望……";再如"……椴树……全都暗幽幽的……","但一切都沉默不语";"所有这些纤微约然的声音……",等等。

诗语中不定词的使用,也是风格化的细节,如"散发着某种渴望,某种慵息……";"仿佛在银色月光的抚慰下安息……";"似乎告你……,似乎招你……";"一切都好似翘首鹄望……";"象是悄悄地窥望着遥远的大地"。在手法上,这种风格化似显出那克服浪漫主义、并自觉避免浪漫风格套语的时代性,这一点可以以列夫·托尔斯泰的嘲语为证,他说:"据说,一看美丽的大自然,就想起上帝的伟大和人的渺小;情人在水中只看到情人的形象,另一些人则说,山好象如此这般地说,而燕子则如此那般地说,树木也唤你去某个地方。这样的思绪是从何谈起!除非把这荒唐念头硬塞进脑壳。我生活得愈久,就愈要和生活及谈话等方面的各种做作(affectation)相妥协;然而上述的做作,不管怎么说,我都无法容忍"。①

对花园夜景的浪漫描绘(象我们已说过的,预示着神秘而美丽的陌生女性之来临),之所以留下奇妙、莫测和非凡的印象,还

① 引文据:鲍·埃亨巴乌姆《青年托尔斯泰》,彼得堡,1922年,第34—35页。

得力于另一种我们称之为"童话修饰语"的风格化词汇主题群，如"……奇怪而矜持的沙沙声……"；"……它们神秘而和柔地眨着蔚蓝的眼睛……"；"……浑浑而发亮的雾……"；"我心中油然生起一股莫名其妙的感觉……"；"……不知为什么，我总在凝望着那两洞……窗"。这类词不仅直接表达了讲述者的心情，而且作为修饰语，它们为诗人阐发的外部世界的印象与内心感受，凭添了非凡的奇异色彩①。

屠格涅夫的描写所共有的情调，首先源于大量的情感形容词修饰语和动词的使用。作为抒情入景的(Einfühlung)程序，情感修饰语，尤其是灵性化的暗喻，在描写中起着非常重要的作用，而自然现象诗意般的拟人化，以及它们与人的灵魂深处发生的情绪共鸣正是这样来实现的。如"花园……仿佛在银色月光的抚慰下安息……"；"……蓝柔的夜空……"；"……朦胧的月光……"；"……安然地照亮……"；"……矜持的沙沙声……"；"……敏感的寂静……"，等等。暗喻性情感修饰语，特别是暗喻性动词，常常发展成自然现象的灵性化、拟人化，进而把讲述者的心情与感受赋予外部世界。但是，屠格涅夫只是在极少的情况下，才真正建立外部自然事实与灵魂生命现象的全部吻合(神秘主义诗人所特有的神话式暗喻)；正是在这些地方，他插入了缓和性的"好象"、"仿佛"等等，如"……浓茂的椴树叶不时发出奇怪而矜持的沙沙声；似乎告你消隐在树下的小路，似乎招你走向它们僻静的树荫"；"……(星星)象是悄悄地窥望着遥远

① 关于德国浪漫主义作家的"童话修饰语"，见：H.彼特里希《浪漫主义风格三论》，莱比锡，1870年，第101页以下；R.布赫曼《浪漫主义童话艺术的主人公及其力量》，莱比锡，1910年，第29页以下；关于俄国象征主义作家的"童话修饰语"，见：维·日尔蒙斯基《瓦列里·勃留索夫与普希金的遗产》。

的大地”；“一切都昏然欲睡，一切都怡然闲息；一切都好似翘首鹄望，屏息静候着……”。只是在作了这一番准备之后，等到了描写的情感高峰，屠格涅夫才毅然吻合了自然界与灵魂体，并且不加reservatio mentalis[精神准备]地进行拟人化，如“这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？它在等待声音，在等待生灵的语声，这敏感的寂静在等待；但一切都沉默不语……”。

除了纯情感意义的修饰语以外，还有众多的半情感词：这类词不直接表现精神状态，但它们与物质世界相关的物性意义，在这里受到占统治地位的情感特征的某种排挤。例如，屠格涅夫说的“星星软软地眨眼”、“绵绵的半明”、“纤弱的声音”、“夜间悠远的吆喝”、“静静的注视”。在对外部世界的描写中，正是这类修饰语的选择，首先决定了屠格涅夫在写景上特有的情感风格，决定了他散文式的、温柔的抒情格调。通过对描写中相应的题材成分的分析，这一点将会更加了然。

在题材方面，屠格涅夫写景的主导成分是光的印象，是光影的交错，是闪耀与明辉。与整个画面共同的情感色彩相呼应，这里的反光不太明快，闪烁也较为柔软，光辉又是那样的黯然、温柔，那样的昏蒙、压抑；而所运用的修饰语则使这一切得到进一步强调。全部的景色都溢满了月光，如“……整个花园充满明辉，仿佛在银色月光的抚慰下安息……”；“……它们（幼小的苹果树）稀疏的枝干……漏下朦胧的月色……”；“……椴树……沐着宁静淡白的光……”；月亮“宁静的辉耀”；“花园浸着月光，蒙着露尘”；星星眨动“和柔的眼睛”；“浑浑而发亮的雾”；“……一珠硕大的夜露在盛开的花心闪着暗光”；“窗户漫出灯光”；“……两洞在半明的夜中泛着幽红的窗……”。

除了溢满苍白而安谧之明辉的一般景观印象，还有具体的色彩斑点。色彩效果在这里同样具有典型的柔和性，这种柔和不仅借助于情感修饰语和半情感修饰语的选择，而且更主要的是得力于普通性质词、形容词、动词或现在时形动词形式，这些词都给人以长度不定之感（如“白色的”和“发白的”、“发白”）。例如：“……蓝柔的夜空……”；“……在泛白的草上印着它那娇小而斑驳的倩影”；“……椴树发着墨绿……”；“泛着幽红的窗”，“ 和柔地眨着蔚蓝的眼睛”等等。

夜景特有的音响，可以造成紧张而意味深长的寂静和神秘期待的印象（“这暖暖的夜，这不寐的夜，它在等待什么呢？它在等待声音，在等待生灵的语声，这敏感的寂静在等待；但一切都沉默不语”）。一旦有蓦然的、无缘无故的和不可思议的，或是胆怯而悄然的声音划破沉寂，就会使冥冥廓落及其伴生的紧张状态之蕴意脱颖而出。例如：“……奇怪而矜持的沙沙声……”；“ ……田野里悠远的吆喝声，——那样地悠远……”；“……甲虫突然飞过，发出嗡鸣……”；“小鱼轻轻地咂着嘴……”；“……被惊飞的小鸟发出困倦的鸣叫……”；“……匆匆的脚步声……”；“……所有这些纤微约然的声音，这些沙沙声……”。

不仅如此，屠格涅夫写景的选材范围，也包括其它一些比较少见的素材，象味觉——“空气……全是香的……”；“……花园……遍处芳馥”；象触觉—— “……花园……遍处芳馥和潮气”，“空气，全是暖暖的……”，“这暖暖的夜，这不寐的夜”；甚至有肉体的自我感觉：“……一切都怡然闲息……”，“散发着某种渴望，某种慵息……”。当然，即便在后一种情况中，占主导地位的、仿佛是形式的成分，也仍然是情感色彩的统一。上述列举的所有素材，皆因一定风格化细节的存在而隶属于这种统一。

如果把屠格涅夫这一散文片断，与其长篇和短篇中遍布的其它描写作一比较的话，我们将能够扩大鉴定屠格涅夫艺术手法共同特征之倾向的结论。不过，这种手法在其描写中是那样的司空见惯，以至于一个典型的例子，就能提供有关屠格涅夫风格的概念，就能揭示该风格所规定的艺术原则。倘若把屠格涅夫与其同时代人、前人及后来者作一比较的话，就能看出一定时代或流派的特征，能看到文学传统的特点，同时也能看到该作家的个性独异。

比如列·尼·托尔斯泰用类似素材进行的夜色描写（《家庭幸福》第一部、第三章："我们走近了它；的确，这是一个美妙的夜……"）。这段描写很多地方都象屠格涅夫；屠格涅夫的艺术手法在托尔斯泰的这部长篇小说中得到最相近的体现。在这里，既有抒情的"一切"、浪漫的"仿佛"，又有捉摸不定的"到某处，遥远"之类；当然，它们反复的次数并不很多，也许其情感蕴意也不尽相同；另外，还有两三处句法排偶。但是，这里缺乏五彩缤纷的、由众多稳定的风格化修饰语联合起来的、有关外部世界的印象，在描写上也缺乏丰溢的情感和综合性的统一。作为补偿，却具有屠格涅夫所没有的冷静的、分析性的成分，如在写景中翔实的空间安排和认真的细节记录。例如："一轮满月挂在我们身后的房子上空，这样一来，我们实际看不到它；露台的柱顶和一扇门的半影，en raccourci① 斜投在沙铺的小路和草坪上。其它的地方都有光亮……。宽阔的、长满花草的小路，一侧斜投着天竺牡丹和支架的影子；整个路面明亮而冷淡，在光明下坎坷毕见，在雾中伸向远方……。树的后面隐约可见温室的顶

① 法语，意为"被缩短了的"。

盖……。有几丛丁香已经凋落了……。右边，一些房屋隐在阴影里……。上方是明辉普照……"，等等。这种对细节的精确罗列和严格的空间安排，是托尔斯泰分析性描写的重要特征，他的描写在文学发展的进程中，替代了屠格涅夫的情感综合性描写。

另一方面，果戈里的夜景描写（«您知道乌克兰的夜吗?……»），在保留了情感综合性写景的重要特征的同时，又把这种描写的某些成分深化了。比如，诗人的抒情问话和感叹，在三个地方得到重复，仿佛形成一具描写的结构骨架："您知道乌克兰的夜吗?哦，您不知道乌克兰的夜！……天堂的夜！迷人的夜！……天堂的夜！迷人的夜！……"。这些抒情感叹中表现的情感评价成分，以典型的评价修饰语的形式贯穿了全部引文。修饰语由于不断深化的反复，而获得强大的情感表现力，如"天上的一切都在呼吸，一切都清晰可见，一切都宏伟庄严。而心中是那样神奇广宽……"；"更动人的是茅屋的群落在月下泛着明光；更悦目的是茅屋的矮墙在夜幕中划着曲线……"。由于评价修饰语的特点，就有了抒情夸张；情感夸张在上例的比较级形式中已有所体现；这里再举几例："广大的天穹伸展得更加广大。它燃烧着，喘息着"；"……神妙的空气又香爽，又满怀柔情，又荡漾着馨郁的海洋……"，"森林亭立，变得富有鼓舞力，黑魆魆的，投下自己庞大的暗影……"。同样具有着重强调及情感夸张表现力的，是那些灵性化暗喻，它们使景色描写发生浪漫的变幻。如上例："广大的天穹伸展得更加广大。它燃烧着，喘息着"；又如"稠李和甜樱桃的处女密丛，羞怯地把根伸向冰冷的泉流，时而用叶子嘟囔着，似乎在嗔怪、在愤怒，因为晚风这轻浮的美少年，不时地凑过来吻她们"；"乌克兰夜莺

响亮的歌喉飘飘洒洒，就连天上的月牙也象听得着了迷一般……”。引人瞩目的是情感反复、句法排偶和诗语的韵律，甚至还存在诗语特有的语音反复：“稠李和甜樱桃的密丛”，“晚风这轻浮的美少年”，“用叶子嘟囔着”①，等等。不过，这里看不到任何屠格涅夫所特有的题材，即象众多其它情感风格化细节那样，主要选用描绘题材。②

通过与不同作家的比较可以看出，屠格涅夫的一系列诗歌程序更近于浪漫主义诗人的艺术风格。当然，这种概括未免超出了我们所引材料的范围。概括的结论应来源于对浪漫主义风格广泛的历史比较研究，既包括诗歌，也包括散文，既包括俄国，也包括西方，既包括十九世纪初，也包括二十世纪初。茹可夫斯基、费特、巴尔蒙特和勃洛克的抒情诗，马尔林斯基、果戈里、屠格涅夫以及当代的安德烈·别雷的散文，俄国读者不太熟悉的蒂克、诺瓦利斯.布伦塔诺、霍夫曼的作品，——虽然它们在个性、民族性和历史性上千姿百态，却能为浪漫主义风格的分类提供重要的材料。这类对分类学有意义的成分，其中许多也被我们在分析屠格涅夫散文时提出来了：如提高情感作用的趋向；在选词上表现出的、建立某种统一的情感色彩的“意向”(即统治所有物性意义成分的意向)；某些风格化细节的运用，如不定修饰语、抒情夸张(“一切”、“全部”)、“童话”语汇；对被描写对象的暗喻性

① “稠李”和“甜樱桃”的俄音是 черемуха和черешня，“风”和“轻浮者” 的俄音是ветер和ветреник，“叶子”和“嘟囔”的俄音是листья和лепетать；每一对词在俄语中都有语音上的相似之处。——译注

② 关于果戈里的诗歌风格，参见：И·曼德尔施坦姆《论果戈里风格的性质》，赫尔森法斯，1902 年；请特别参见：安·别雷《果戈里》，载于安·别雷《绿草地》，莫斯科，1910 年。

改造，其最简单的形式就是灵性化暗喻；① 最后，在句法结构领域——诗歌和散文中大量使用排偶和反复，这些手段情感色彩深浓，与抒情问话和感叹一起来加强诗歌风格总的情感抒情色彩。在这个意义上，古典主义和浪漫主义风格的对立划分（我们在其它文章里已讲过），可能走向与造型艺术理论中最新思潮颇为相似的结局，就象海·威尔富林在《艺术史的基本概念》一书中所讲的文艺复兴时代的风格与巴洛克式风格的对立一样。

译者：罗俊伶
校者：方　珊

译自：Избранные труды.
Теория литературы.Поэтика.
Стилистика.Л.,"наука",1977.

① 关于暗喻，德国浪漫主义作家的见：H.彼特里希《浪漫主义风格三论》，法国浪漫主义作家的见：E.巴拉特《诗歌风格与浪漫主义的革命》，俄国象征主义作家的见：维·日尔蒙斯基《亚力山大·勃洛克的诗风》。

抒情诗的结构

维克托·日尔蒙斯基

研究结构旨在弄清决定一部艺术作品的外部结构以及决定作品里艺术材料的分布或安排的艺术原则。诗歌的材料是语言；因此，基本任务是弄清语言中那些主要起结构作用的事实。一首诗的结构的最原始的要素，我们认为是韵律和句法。所以，下面我们将多次引用O.M.勃里克的颇有价值的著作《音的反复》(收在《诗学》文集，列宁格勒，1919年)中和《韵律—句法的辞格》。后者是他在诗歌语言研究会宣读的报告，但遗憾的是至今没有出版。与这些著作的作者一样，我们也承认韵律与句法现象的排偶，并且接受他为研究音的反复及其在诗行中的作用而提出的术语。我们希望，从诗学理论的一般原理出发，指出结构研究的方法和结构切分的基本类型。在对这些类型进行描述时，我们不想贪求例证的充分完整，而是尽可能把材料局限在十九世纪的俄国抒情诗中，尽量让读者易懂。关于这一领域的问题，目前尚无任何著作，因此，对材料的这种描述本身，虽然不成熟，但无论对于理论家还是对于俄国诗歌史学家，都会有所裨益。在下面，我们将提出这种原始的记录和基本的分类法。我们认为，其中最重要的是作为这种分类之基础的一般原则。在一些个别的章节里(关于诗歌切分的章节，关于带有规律性反复的诗节的章节)将涉及到大家熟知并研究过的问题，但我们将联

系结构科学的一般课题，从新的角度对这些问题加以探讨。

一　任务和方法

在语言艺术程序的一切分类中，在一切理论诗学中，可以划分出三组现象，即三个基本部份：①修辞学；②主题学；③结构。修辞学是关于狭义诗歌语言的学说，是特种诗歌语言学，因为它研究语言事实在艺术任务里的运用。与此相关的是诗歌语音学，或关于谐音的学说（音韵学），以及作为其基本部份的韵律学；诗歌语义学，或关于词义的艺术运用的学说（传统修辞学中的“词格学说”）；诗歌句法学；此外，还有与艺术地运用语言中历史积沉现象（古词、新词、洋化词、方言词等等）有关的所有问题。

主题学研究诗歌的主题，即研究一首诗所要说的东西。在实用语中，内容是决定性的、唯一重要的东西，词则成为抽象的东西，成为表达概念的代数符号。在诗歌语言里，这种内容就是服从于总的艺术任务的主题。它是诗歌程序之一，同诗歌其它程序一样，也服务于艺术感染的实现这一总的任务。人们讲的任何话语，就其本身而论都是有主题成份的。诗人所运用的每一个词本身就已经是主题，并且都可能展开为艺术的细节。每一个表达一定内容的句子，都是诗歌情节分布发展的胚胎。很多艺术流派都取决于其主题的特点，取决于“词汇主题”。例如，感伤主义抒情诗的词汇总体（眼泪、叹息、痛苦、朦胧、懒洋洋的、温柔的、暗淡的等等），在将该流派区别于其它诗歌流派方面，就比修辞领域的其它现象（情绪洋溢的反复、疑问、感叹）具有更大的作用。

结构(正象这个词本身的含义所表明的)是指艺术材料的建构(排列、分布)。和主题一样，结构根植在语言材料自身的某些属性中。所有语言材料都按某种连续性来建构，都分布为一定的序列。这种分布的性质，因其所从属的任务而异。我们在语言中可以看到不同的功能，不同的内部目的。让我们来看一看，语言材料的建构是怎样随语言自身功能的变化而变化的。

实用语服从于交际功能，因为它的任务往往是把某一意思尽可能表达得简洁、清楚。在尽快达到目的的前提下，节省材料是实用语的决定性因素。在对科学著作或逻辑论证进行分析时，这些动机具有关键性作用，因为思想内容自身的逻辑分析决定了相应语言材料的分布。在这种纯粹的逻辑分析中，艺术规律仅仅表现为对各部份间最简单的比例对称的一般要求。例如，不能容许开场白占据整个叙述的一半。然而，就连这种要求，与其说它以艺术规律为基础，还不如说它以逻辑分析的固有条件为基础，即以各部份在逻辑意义上的相对重要性为基础。

我们来看另一种话语，这种话语的功能在于劝说，在于向对方施加情绪和意志的影响。研究这种话语程序的，叫演说术。显然，演说术的句格有时与诗歌作品的修辞程序非常相像。这种相像也体现在演说辞的建构中。我们可以想象，在演讲者的语言中，有一系列为着同一结论而引的论据。这些论据可按排偶的原则(第一方面……第二方面……第三方面……)和递进的原则去建构。后一种原则的例子如："迦太基应当被毁掉"的结论象副歌一样不断反复。这种建构的模拟例子，我们可举安托尼和伯鲁特在《裘力斯·恺撒》(莎士比亚)中的追悼词。其中，在安托尼的语言中，重复的结尾与前面出现过的片断内容进行着鲜明的对照("但伯鲁特说：他有虚荣心，而伯鲁特无疑是个诚实的

人”)。

在从属于艺术任务的语言中，在语言艺术作品中，结构成为语言材料分布的规律。这种分布便是按美学原则去艺术地切分和组织的整体。语言材料是诗人支配的材料，他使它们服从于各部份规则而匀称地分布这一形式任务。在艺术家面前，堆积着许多个别的、复杂而矛盾的事实，其中包括意思上的(主题上的)、发音上的和句法上的事实；在这堆积物中，要输进艺术的对称性、规律性、组织性，因为一切独立的个别的事实都要服从于艺术任务的统一。这种一致，当然不是象几何图形的对称那样绝对准确；在一切艺术中，都会存有个别的混乱与按规律建构的事实、和谐地重复的事实之间的斗争。个别和规律同时存于艺术作品，其中的混乱须透过作品的表层才能发现。关于这种对立性，在以后讲到诗歌现实韵律的个别特殊性与韵律任务规律性之间的斗争时，我们还要阐述。

在语言艺术作品中，我们可以讨论关于内容本身的建构、关于主题结构的问题，当然这在实用语中也是可行的，但其可能性远不如前者来得大。反复、对照、排偶、周期性、环形的或梯形的结构，可被视作同语言材料没有任何联系的、纯属情节分布结构的程序。在艺术散文里，我们常常满足于这样的分析。然而，在诗歌中，特别是在抒情诗中，不仅有主题的建构，而且在服从于总的结构任务的前提下，还存在语言材料自身的组织问题。试分析下面的例子。在《情节分布的程序与风格的一般程序的联系》(《诗学》，彼得格勒，1919 年)一文里，B.Б.什克洛夫斯基为情节分布的“梯形”建构(按照我们的术语，这叫“主题的”或“情节分布的”结构)列举了大量的实例。例如，为了建立一种需要Am付出努力才能实现的功绩，一般(在俄国民间的壮士史歌或

者童话里）首先由年幼的勇士（A^{m-2}）出征，然后是中年的勇士（A^{m-1}），最后是年老的勇士（A^{m}）。在俄国民间的壮士歌中，这种情节分布的建构常引起纯粹语言建构中的类比现象，因为在类似的情况里，我们总是看到传统的语言反复："年青的伏里加·斯维雅托斯拉夫戈维奇/立即从自己勇敢的卫队里/派出了两三个棒小伙子，/让他们把地里的用槭树做的枪架拔出来，/让他们把草垛里的土抖出来，/让他们把枪架抛到爆竹柳丛后面去……"等等。下面是："年轻的伏里加·斯维雅托斯拉夫戈维奇，/他从自己勇敢的卫队里，/他派出整整十个人，/这十个人走向这槭树做的枪架……"等等。最后是："年轻的伏里加·斯维雅托斯拉夫戈维奇，/他派出自己的全部的勇敢卫队……"等等。

在抒情诗里，语言材料自身的这种结构规整性更是显而易见的。让我们用一个比较明显的例子，来说明这种规整性的语言学基础：

当发黄的庄稼波动着，
葱绿的树林在微风中喧闹着，
花园里，深红色的李子
藏进了绿叶的清荫处；

当洁白的铃兰
洒满芳香的露珠，
带着晚霞的红颜或是早晨的金发
从草丛间向我点头；

当冰冷的泉水在山谷里嬉戏，
把思绪沉浸到一个纷乱的梦中，

潺潺的水声向我叙述一个神秘的民间故事，
讲述它所发源的宁静的边地；

那时，我内心的慌乱平息下来，
那时，皱纹从我的额前消失，
在人间我可以遇到幸福，
在天上我可以见到上帝。

在这首诗里，我们看到，材料的结构切分同时在艺术作品的各个方面得到实现。首先是纯粹意义的分解、内容自身的规律性和结构性：由两部分组成的圆周句（自然界：I，II，III——和心灵：IV），其中第一部份含有三种成份的排偶（I，II，III）。其次是句法的排偶：全篇诗就是一个扩展的复合句，而且其中第I、II、III片断在句法上是并列从属句（正是在此意义上的排偶：当……，当……，当……），共同从属于作为主句的第IV片断（那时……）。最后，第三方面，只有在语音材料的韵律切分（在韵律上是一些匀称的诗段，其中第I、II、III节各为完整的从属句，而第IV节是完整的主句）的背景下，意义和句法的分解才能成为可察的，并产生艺术效果。

上述全部因素（意义因素、句法因素、语言因素）的结构切分，由于开头词（当——那时）的反复，而显得更加明晰；这种头语重叠对每一个结构单位在语音（特别是韵律）、意义和句法上的起头，都具有制约作用。

因此，抒情诗歌的结构，要求对语音、句法和主题材料作有规律的切分。韵律—句法结构的研究，对于确定诗的艺术建构的语言起源，具有特别的意义。

二　结构和韵律·诗行

在莱蒙托夫诗歌的例子中我们已经看到，语言材料在诗歌里的句法和主题建构是以作品韵律结构的调整为背景的。在这种关系中，韵律方面的主要结构单位是诗节。但是，每个具体的诗行，作为韵律整体的一部份，已经得到了建构。这是因为，在诗行里，人类语言的语音材料是经过了艺术调整的，以便适合于一定的韵律规律。

在作为语词艺术的诗歌中，韵律规律靠强、弱音节某种划一的交替来实现，这些音节被联合为反复不变的语音序列（诗行）。我们可以在确定的韵律图式中表现这种交替规律。当然，诗行的实际韵律不能归结为这种图式，这就象艺术规律一般无法成为准确无误的规则一样。但是，用韵律图式表达的基本任务、基本运动或者“动机”（按勃里克的术语），我们在许多作为整体的诗里都能感受到，尽管在其具体的诗行中存在这样或那样的例外。

表面上看，韵律仅指以强弱音节井然有序的排列为表现形式的语音结构。其实，韵律的调整与语言材料中其它成份的分布，是密不可分的。这是因为，基本韵律动机或者规律，总要在艺术语言的各方面发挥自己的效力，给那些无形式的混乱的材料以结构的严整性和和谐性。首先，元音和辅音的质的因素（词的选音），要服从韵律的分布。重读元音一般在不同程度上得到组织（元音的和声）。如普希金的诗句：Равноду́шно бу́ри жду́.［我冷漠地等待着风暴］（以у为和声）。莱蒙托夫的诗句：Уста́ прилипа́ли к уста́м.［嘴唇贴近了嘴唇］（以 а 为和声）。丘特切夫的诗句：Наш до́льний ми́р，лишённый си́л.［我们尘世那

软弱无力的和平](以 о-и-о-и为和声)。勃留索夫的诗句：Отра́бой сла́бостной вошла́[她愉快甜蜜地进来了]。Многоцве́тный блешет ме́ч[绚烂的宝剑在闪烁]。巴尔蒙特的诗：Я в этот ми́р пришёл, чтоб ви́деть со́лнце(以и—о, и—о为和声)И си́ний кругo̓зор(以п-о 为和声)。Я в этот ми́р пришёл, чтоб ви́деть со́лнце(以 и-о, и-о 为和声) И высиго́р(以ы-о为和声)。[我来到这个世界，是为了看太阳，看蓝色的原野；我来到这个世界，是为了看太阳，看入云的山峰。]普希金的诗句(以у 为和声)：Брожу́ ли я вдоль у́лиц шу́мных, Вхожу́ль во многолюдный храм, Сижу́ ль меж юношей безу́мных, Я предаюсь моим мечтам. [我沿着喧闹的街道徘徊，走进挤满了人的教堂，我坐在狂热的年青人中间，沉耽于自己的幻想。]托启辅音(即重音前的辅音)或词首辅音常常是同样的音。如普希金的诗句：щипенье пенистых бокалов И пунша пламень голубой. [杯中的酒，冒着白沫，嗞嗞作响，潘趣酒闪着蓝色的火焰。]巴尔蒙特的诗句：Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн. [傍晚。海边。风的叹息。浪的澎湃。] 音的反复有各种方式(参见 О.М. 勃里克的«音的反复»)。它们最终都以韵律的形式对诗歌起组织作用，如常用的尾韵或同音法（在古日耳曼诗歌里即是)。有时，诗行的结构也能影响句群的状态。

每一诗行都可含有独立的、内在联系的一组词或者一个完整的句子。例如费特的诗句：Поздним летом в окна спальной | (第一组) тихо шепчет лист печальный, | (第二组) шепчет не слова || (第一个句子)。Но под легкий шум березы |(第一组)К изголовью, в царство грезы(第

二组）Никнет голова.‖（第二个句子）[晚夏，对着卧室的窗户，忧伤的树叶低低地诉说着，但一句话也听不清楚。伴着白桦树的轻响，一上床，我便进入了幻想的王国，仿佛失去所有的思考。]

跨行（enjambement）的程序，即韵律单位（诗行）与句法单位（句子）的不吻合，只有在句法群与韵律群具有吻合习惯的背景中才能被感觉到。从历史上看，最初的歌曲式抒情诗是没有跨行的。艺术诗歌中跨行的使用，是同韵律单位与句法单位必须恪守吻合的传统艺术戒律背道而驰的。它出现于法国浪漫主义诗人的亚历山大古典二行诗体（带有严格的停顿、"被禁止的"跨行和采用五韵脚抑扬格的二行诗），后来也见于英国的感伤主义诗人，象汤姆逊等人，其中又以较自由的无韵诗为甚。但是，enjambement 不仅从历史上看是破坏句子与诗行界限相吻合之习惯的一种程序；从理论上讲，具体的 enjambement（即不吻合）现象，不管使用得怎么频繁，在诗中随后的诗行里总要得到"解决"（作为不谐调），即句子与诗行末尾相吻合。

Все говорят: нет правды на земле.|（完整组）
Но правды нет и выше! Для меня（跨行）
Так это ясно, как простая гамма.‖（完整组）
大家都说：在尘世没有真理。
其实天堂亦无真理可言！对于我
这一切多么的清楚，就象简单的音阶。

最后一点，在每个单独的诗行里，句法材料的排列都可能具有反复的形式（据 О.М. 勃里克《韵律—句法的辞格》中的术语）。这里我们所指的是韵律—句法排偶的各种现象。其中最常见的是：诗行分作两半，这两个半诗行对相应句法成份给予相同的

分布，常有重复开头词的情况(头语重叠)。普希金的诗句：Дар напрасный，дар случайный，В час незабвенный，В час печальный.[被闲置的才能，被赏识的才能。永志难忘的时刻，悲哀的一瞬。]又如巴尔蒙特的诗句：Хочу быть дерзким，хочу быть смелым.[我想强健，我想勇敢。] 再如勃留索夫的诗句：Это ль пламя?Это ль кровь?[这是火焰？这是热血？]

韵律—句法排偶的例子很多，其中不常见的一种情况是回环式排偶。例如普希金的诗句：В косматой шапке，В бурке черной.[在毛茸茸的帽子里，在黑色的毡斗篷里。]又如勃留索夫的诗句：Жуткий шорох，вскрик минутный.[可怕的沙沙声，一瞬间的尖叫。]这种回环式排偶，一般使用的术语是"调位"。运用O.M.勃里克所建议的语音反复记谱程序，我们可将这种现象看作反转的ba型韵律—句法排偶。

上述的全部例子，都表明了作为一种组织原则的韵律对于单独诗行中词汇材料的意义。这样，我们便涉及到结构的初等形式，即涉及到词汇材料在单独诗行范围内的艺术分布。但我们的任务是：研究整篇诗歌的结构，研究材料在宏大而复杂的诗学任务范围内的分布。不过，研究工作的原则是一贯的。在研究韵律材料的结构时，我们要把基本的结构单位——诗节作为基点。

三　韵律结构·诗节

让我们想象一组结构上不可分解的韵律序列或诗行，其中每一个序列都有分布在偶数位置上的五个韵律重音。结果，我们会得到一幅最普通的韵律图。这种韵律图，常见于俄罗斯诗

歌中的戏剧无韵诗。

这种无形式的行组的结构切分萌孕于句法的切分。因为在句尾与诗行尾相吻合的地方，正是韵律一句法圆周句的结束。这些圆周句长短不一(可含两个、三个、四个、五个、六个或更多的诗行)。同时，大的圆周句又可分为规模较小的，但长短不一的若干行组；构成这些行组的各个句子，在意义及句法方面不太独立(一般常用的标点符号是分号、冒号，偶尔也有句号)，因而相互依联；圆周句便是由这些句子"合并"成的较大单位。

在下面一段诗中，我们用"‖"标记一个圆周句，而用"|"标记较短的行组。诗行内部的句法分析，在跨行的情况下我们暂且不管。因为，在这里，我们是讲韵律序列借助于句法切分向具体行组的分化。

Не сетуй, брат, что рано грешный свет
Покинул ты, что мало искушений
Послал тебе всевышний. Верь ты мне: |
Нас издали пленяет слава, роскошь
И женская лукавая любовь. ‖
Я долго жил и многим насладился; |
Но с той поры лишь ведаю блаженство,
Как в монастырь господь меня привел. ‖
Подумай, сын, ты о царях великих. |
Кто выше их? единый бог. Кто смеет
Против у их? никто. А что же? Часто
Златый венец тяжел им становился: |
Они его меняли на клобук. ‖
Царь Иоанн искал успокоенья

В подобии монашеских трудов.|
Его дворец, любимцев гордых полный,
Монастыря вид новый принимал: |
Кромешники в тафьях и власяницах
Послушными являлись чернецами,
А грозный царь——игумном богомольным. ||
[兄弟，不要抱怨，说罪恶的世界
过早地将你遗弃，说至高无上的神
给你太少的诱惑。请你相信：|
我们历来被荣誉、富贵
以及女人狡黠的爱所迷惑。||
我阅历已深且享受颇多：|
但自上帝将我领入修道院始，
我方真正体验了极乐。||
孩子，请你想一想伟大的君主们。
谁高于他们？只有上帝。谁敢
反对他们？没有人。这又怎么样呢？常常是
金色的王冠使他们感到沉重：|
他们将它挽作了线绒。||
在修行的劳作中
约翰王寻找过安慰。|
他那挤满骄傲宠臣的宫廷
改换成了修道院的新貌：|
戴着绣花帽垫和穿着粗毛衣服的苦修者们
成为恭顺的修道士，
而暴戾的国王成为虔诚的修道院长。||

这个戏剧性的无韵诗的例子，向我们显示出纯粹韵律切分的胚胎。十音节和十一音节的诗行交替出现，或带阳性词尾，或带阴性词尾。初看，它们的排列都无秩序。但细看会发现韵律—句法的圆周句，在结尾上有各种类型。这些结尾的类型为诗人提供了自由的和艺术的选择。我们把它们称为无韵诗的韵律子句。

I. Ж.M型子句：①

Нас издали пленяет слава, роскошь (ж)

И женская лукавая любовь (м).

(译文见前)

II. M.Ж型子句：

Да ниспошлет господь любовь и мир (м)

Его душе, страдающей и бурной (ж).

III. Ж.Ж型子句：

Послушными являлись чернецами (ж),

А грозный царь-игумном богомольным (ж).

IV. M.M型子句：

Своих князей у них довольно;

Пусть себе в цари любого изберут.

在多数情况下，为了区分子句，子句下面的一个诗行（新圆周句的首行）采用与上一个圆周句最末行相反的结尾：И женская лукавая любовь (м). ‖ Я долго жил и многим насладился (ж) 在其它方面，戏剧性无韵诗的子句与圆周句及其群组一样，分布得很自由：或是阳性与阴性结尾的交

① Ж表示阴性，M表示阳性。——译注

替，或是阴性结尾的群组联为一体；两个阳性结尾相遇的情况相当少见。因此，无韵诗的结构自由，表现在联为群组或圆周句的诗行的数量上，表现在因句法切分而异的阴性、阳性结尾的聚合上，表现在子句的选择与分布上，最后，表现在跨行（即句法切分与韵律切分的不吻合）的可能上。一般说来，英国戏剧的无韵诗，在切分上不那么丰富多彩，原因是在英语及其诗歌中阳性结尾占绝对优势。在这里，在大型圆周句的末尾，作为子句的一般是以韵脚相联合的两个诗行。例如，在普希金诗的片断中：Там тяжкие, державные печали Святой души ето не возмущали.［在那里，他的心里不再充满沉重的巨大的圣徒式的悲哀。］

在无韵诗结构的相对多样和自由中，戏剧诗人似乎实现着戏剧语言特有的、风格独异的自然主义（西班牙悲剧的诗段形式为悲剧带来明显的抒情性质）；与戏剧诗人相反，抒情诗人所用韵律结构的基础，是诗行那不断回环的、按规律构成的群组——诗节。对于抒情诗节的艺术形成过程，我们用曼捷尔施塔姆的诗作例子来说明。这首诗，是用五韵脚的抑扬格——普希金戏剧的无韵诗形式写成的。

Я не увижу знаменитой федры (ж)
В старинном многоярусном театре (ж)
С прокопченной высокий галереи (ж)
При свете оплывающих свечей,| (м)
И, равнодушен к суете актеров, (ж)
Сбирающих рукоплесканий жатву, (ж)
Я не услышу обращенный к рампе (ж)
Двойною рифмой оперенный стих. || (м)

«Как эти покрывала мне постыли…» ‖ (ж)

[在古老的多层剧院，

从高高的熏黑的楼座，

借着流泪蜡烛的光线，

我看不清大名鼎鼎的费得拉。

演员们在哗众取宠，

我不屑一顾他们的忙乱，

我也听不清那面向脚灯的

双韵脚的剧诗。

"这些覆布多让我厌烦……"]

在这里，抒情诗人为戏剧性无韵诗引入韵律序列的规则的交替，确切说，是一定结尾类型的交替(ж，ж，ж，м；ж，ж，ж，м；ж)。这种交替，在后面的两个诗节中以同样的形式重复。在这种情况下，韵律切分无论对句法切分，还是对于主题的切分，它都是一种组织原则。第一个句法群结束的地方，就是第一个韵律群结束的地方(ж，ж，ж，м类型的四个诗行)——这里是停顿，是完整的句子，是完整的主题(Я не увижу…)；与它衔接的第二个韵律一句法群也完全一样（同样类型的四个诗行、一个句子)，带有平行的主题(Я не услышу…)。圆周句是完整的；但在八个诗行以后，又补充进一个作为独立结尾的第九诗行(ж)。这一行在韵律和句法上是独立的，具有独立的主题。

使用同样的方法，通过分析韵律序列不可分解的群组，分析这种群组的结构切分和韵律调整的规律，我们就能再现普通的、带有交替韵的四行诗节的艺术形成过程。首先，在全篇诗中建立有规律的阴性和阳性结尾的交替。这样，就不会是一个诗行，而是由两个诗行组成的圆周句才能成为准确意义上的韵律单

位（"Для берегов отчизны дальной ты покидала край чужой"[为回到遥远的祖国的岸，你告别了异国的土地]）：在九音节的序列（阴性结尾）之后，接八音节的序列（阳性结尾）。只有当我们读完圆周句的全部十七个音节之后，才能重复起韵律上具有相同顺序的第二个圆周句的十七个音节。其次，两个圆周句用交叉韵，即和谐的尾韵联为一个诗节；交叉韵突出了这两个圆周句在韵律上的共同属性。我们可以这样下定义：诗节是由若干诗行组成的韵律结构，这些诗行循一定的规律而分布，并且按此秩序进行反复。

这种把诗节分作圆周句、把圆周句再分作韵律序列（诗行）的方法，最初是由威斯特法尔在其韵律的研究文章中提出的。在研究抒情诗节时，威斯特法尔以它的起源为出发点，认为书面抒情诗发源于歌曲的、合唱的抒情诗。这种寻常的四行诗节，每行带有四个重音，使用交叉韵，而且毫无疑问可切分为两个圆周句。四行诗节同歌曲及民间舞蹈（如华尔兹）的旋律，在一般构造上颇为相似。后者的构造是：四小节（在诗歌里是韵脚〈стопы〉）形成一个完整的旋律序列，两个序列组成一个乐段（период），成对组合的四个序列形成一个封闭的旋律环，然后，旋律从头反复。从这里可以看出，交叉韵以及不同结尾（阴性和阳性的）在韵律上的交替，对于以词汇材料的韵律切分来建立诗节的这种结构运动，只是外部表达而已。然而，正象我们所例举的曼捷尔施塔姆的诗所表明的那样，诗节不仅是韵律构造中的一个单位，它同时还是完整的句法和主题整体。它以句号收尾，并且包含着独立的思想。同是一个结构运动，它决定了句法和主题材料的韵律切分及其分配。从这个意义上说，独立的诗节——斯坦司① ——属于常规现象，而带有跨行的诗节，则是对常规予以佐证的例外。

诗节那不多见的跨行现象，总是被我们感觉为大胆而富于独创的诗歌程序。因为任何一种对我们所习惯的诗节构成规范的突破，为了做到入情入理，总是要进行精心缜密的处理。例如：

Теперь мой голос медлен и размерен,
Я знаю, жизнь не удалась…и ты, ||
Ты, для кого искал я на Леванте
Нетленный пурпур королевских мантий
Я проиграл тебя, как Дамаянти
Когда-то проиграл безумный Наль.
Взлетели кости, звонкие, как сталь,
Упали кости—и была печаль!

[现在我的嗓音缓慢而从容，
我知道，生活没有成功……连同你，
为了你，我在东方② 寻找过
皇帝不朽的朱衣。
我失掉了你，就象达马扬季
从前失掉狂妄的娜莉
骸骨飞旋起来，象钢铁发出鸣响，
骸骨掉落下来——留下一腔悲戚！]

诗节不同寻常的跨行，将人称代词，即脱离了谓语及其它句子成份的主语，放到了诗节的末尾，同时又将它置于下一诗节之首。结果，造成了极其强烈的旋律上升，使该词升到绝对的高度，区别于周围的词汇，只是到了下一诗节，它才被华丽奇异的形象

---

① 斯坦司体诗(стансы)是一种分成几节的诗，每一节用完整的复句表达这一段意思，每一节叫做 смаис。——译注

② 指远东地区。——译注

和比喻在这个高度上所烘托。无论在什么样的情况下，这种程序的可察性都最好不过地证明了，我们是把它感受为对斯坦司诗体的一般结构的封闭性的偏离。

当我们对 a, b, a, b; c, d, c, d 型的八诗行诗节进行研究时，主题与句法构造对于诗节结构的意义就表现得尤为明显。从韵律的角度看，这种诗节分作两个各为四诗行的诗节，既然四行诗内部不是由相同的韵脚联结的，那么我们就根本无法用纯韵律程序来说明八诗行群组的切分。不过，在杰尔查文、普希金及其他一些作家的笔下，倒常可见到这样的一些"大型"诗节。我们在读这些诗节时，可以直接地感觉到，八诗行的切分并非仅仅是印刷格式的程序，它也完全符合诗人的韵律任务。这种任务在词汇材料中是怎样完成的呢？为什么我们会觉得，韵律动机（按O. M.勃里克的术语）、韵律气息恰恰在这个地方结束，而不是在半诗节的地方结束呢？这个任务得以完成的关键因素是主题和句法的切分。如普希金的诗：

Для берегов отчизны дальной |
Ты покидала край чужой; ||
В час незабвенный, В час печальной
Я долго плакал пред тобой. |||
Мои хладеющие руки |
Тебя старались удержать; ||
Томленья страшного разлуки |
Мой стон молил не прерывать. ||||

Но ты от горького лобзанья |
Свои уста оторвала; ||

Из края мрачного изгнанья |
Ты в край иной меня звала. ‖
Ты говорила…
[为回到遥远祖国的岸
你告别异国的土地；
在那难忘的时刻，悲伤的时刻，
我久久地对你哭泣。
我冰冷的双手
想把你拦阻；
我的呻吟在乞求，
不要打断惨别的痛苦。

但你移开自己的唇
打断了痛苦的吻
你唤我奔向他洲，
不再做悲惨放逐的人。
你说……]

以上诗中的第一诗节，在对主题与句法材料进行非常和谐的分配上，提供了范例。这在普希金的抒情诗里是不足为奇的。每一行诗包含独立的、内部相互联系的词群（符号“|”）；每一圆周句（两个诗行）包含一个完整的句子（符号“‖”或“;”）。同时，在上面所引的片断中，句法材料在每一圆周句的上、下两序列之间（5—6 诗行除外）的分配，使上一诗行（奇数诗行）包含补语或状语词，而下一诗行包含主语和谓语词。这实际是一种特定形式的倒序，它使词汇分置本身就具有了排偶现象。半诗节（两个圆周句、四诗行）包含由两个句子构成的群组，这两个句子在主

题和句法上相互结合(符号"‖"或句点)。这种结合，在第一大诗节的第二部份体现得尤为明显(排偶："Мои хладеющие руки··· старались удержать"，"Мой стон···молил···не прерывать""我那冷冰冰的双手……企图阻拦","我的呻吟在乞求……不要打断"),在第二大诗节的第一部份亦同样体现得明显(排偶："От горького лобзанья···ты··· оторвала"，"из края мрачного изгнанья··· ты··· звала""从那苦涩的吻……你……移开了","从悲惨放逐的疆域……你……召唤")。至于说到大诗节,那么第二和第三诗节都是以转折连词"但是"来与前面诗节相分离的(句法的对立和主题的对立):"Но ты от горького лобзанья","но там,увы,где неба своды···""但是你从苦涩的吻","但是在那里啊，天穹……"。大诗节的这种独立得力于其内部的联系性,即主题联系性与句法联系性:第一诗节——我("Я долго плакал пред тобой,Мои хладеющие руки··· Мой стон···""我久久地对你哭泣；我那冰冷的双手……我的呻吟……");第二诗节——你("Ты···оторвала"，"Ты···звала"，"Ты···говорила""你……移开"，"你……召唤"，"你……说")。大诗行的诗节的统一，就是这样以相应句群的句法及主题的联系性来实现的。

我们的任务不包括研究不同诗节形式的艺术形成过程。但是,我们要指出以下几种可能性。

1.诗节的切分,并非永远以不同结尾的韵律交替来作为标志。当一首诗具有纯粹的阴性、或阳性、或扬抑抑格的结尾时，诗节及圆周句的界限就只以句法切分和韵脚的分布为标志。如丘特切夫的诗：

Но мне не страшен мрак ночной,

Не жаль скудеющего дня, —

Лишь ты, волшебный призрак мой,

Лишь ты не покидай меня!…

[但我不惧怕夜的黑暗,

不惋惜白日的暂短,——

只是你,我神奇的幽灵,

只是你不要将我抛弃!……]

2.诗节的切分,可以以圆周句中前面或后面成份的较突然的大缩减为标志。这时,对于诗行来说,圆周句会获得更确定的韵律封闭性。如巴拉丁斯基的诗:

Когда взойдет денница золотая,

　　Горит эфир,

И ото сна встает, благоухая,

　　Цветущий мир…

[当金色的朝霞升起,

　　天空会燃烧,

一个鲜花盛开的芬芳世界,

　　将从梦里醒来……]

3.针对第一圆周句的诗行、第二圆周句的诗行,可以用相反的顺序分布。这时,韵脚不是交替,而是环绕(abba)。这种诗节,作为韵律整体具有更多的内部封闭性。在常见的阳性、阴性结尾的交替中,反复的单位在准确意义上已经不是圆周句,而是诗节(8+9+9+8个词的体系构成准确的韵律反复)。

如丘特切夫的诗:

Молчит сомнительно Восток,

Повсюду чуткое молчанье,

Что это——сон иль ожиданье,

И близок день или далек?

[东方疑惑地沉默着，

到处是敏感的沉默，

这是什么——梦还是希冀，

日子是近了还是远了？]

4．在诗节中的一个或两个圆周句里，前面的诗行可以成双（类型：abaab——或：aabab——或：aabaab）。

如Вл.索洛维约夫的诗：

В тумане утреннем, неверными шагами

Я шел к таинственным и чудным берегам.

Боролася заря с последними звездами,

Еще летали сны——и, схваченная снами,

Душа молилася неведомым богам…

[晨雾中，我迈着犹疑的步子

走向神秘美妙的岸边。

黎明与最后几颗星搏斗着，

梦还在萦绕——裹在梦中的心灵，

向着未知的上帝祈祷……]

又如丘特切夫的诗：

Сижу задумчив и один,

На потухающий камин

　　Сквозь слез гляжу…

С тоскою мыслю о былом

И слов в уныним моем

　　Не нахожу…

〔我独自沉思地坐着，
透过眼泪
望着那灰暗的石头……
回忆往事无限地忧郁
在愁闷之中我一句话
　　也没有……〕

诗节切分的最后一种类型，即对每一圆周句的最后部份进行常见的缩减，进而突出了结构中的韵律清晰度的那种类型。中世纪诗人把它叫做“尾巴诗节”（rimecoueé）。韵脚的分布，在这里也只是划分诗行和圆周句的外部特征。象往常一样，典型的是与圆周句界限相吻合的句法切分。

5.一个诗节所含的圆周句可不止两个，可以是三个，或是更多个。例如，中世纪诗人的“尾巴诗节”，可由12诗行构成，每个圆周句的最后部分都以韵脚来联系（第三诗行，第六诗行，第九诗行等）。其它情况，却与此相反。诗节由一个圆周句构成，没有内部的切分（两诗行和三诗行都以一个韵脚相连）。

当然，诗节的切分，也可能有其它较为复杂的形式。我们只分析一个例子，即可说明句法的和主题的成份在建构诗节时的意义。中世纪的抒情诗（普罗旺斯的、法国的、德国的、英国的）为这种切分建立了特殊的术语。头两部分或圆周句（按德国术语是stollen；按但丁的术语是pedes），在韵律关系上相互平行，并用韵脚进行联合（如：a,b | a,b）。它们一齐组成诗节的上升部份（Aufgesang）。第三部份是下降部分（Abgesang；按但丁的术语是Cauda，即“尾”或“加行”），它在韵律上是独立的，使用新的韵脚，或者至少是在保留旧韵脚的同时包含着新的韵脚。这种三部诗节的最简单的形式，见于《先知奥列格之歌》（a,b |

a,b ‖ c,c)。而比较复杂的，则在歌德的《科林斯的新娘》里可见到。它带有在中世纪诗人那里所常见的、加行的独立发展。如(据阿·托尔斯泰的译文)：

Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит не знаком, |
Там когда-то житель благосклонный
Хлеб и соль водил с его отцом; ‖
　　И детей они
　　В их младые дни
Нарекли невестой с женихом.

[从雅典到柱廊满目的科林斯，
来了一位陌生的年青客人，
他的父亲曾同这里一个善良的居民
交谊甚深；
　　两家的孩子
　　在年少的时候
就被定下了终身。]

对于中世纪诗人来说，十分典型的是借助于截短的诗行(按英国术语是bob—wheel)，来对加行给予韵律的区分。这种加行，正象我们将要看到的那样，似乎形成了韵律的结尾，并能促使把它从诗节总体中区分出来，就象区分出副歌一样。

十四行诗是三部诗节建构的非常经典的形式。只是在意大利的彼特拉克派及其在西方其它国家中的摹仿者的抒情诗里，在文艺复兴和浪漫主义时代，才逐渐产生出"十四行诗规则"。十四行诗有十四个诗行，它们分作八行和六行两个群组，即上升部份和下降部份(Aufgesang u Abgesang)。前面的八行诗由韵

律上平行的两个四行诗(stollen, pedes)组成。四行诗中使用环韵，这种环韵贯穿整个八行诗（abbaabba)。前面我们已说过，环韵为四行诗带来极大的韵律封闭性和独立性；同时，相同的韵脚把上升部份中韵律平行的两部，联为某种高级的和独立的统一。后面下降部份中的六行诗，在不同的分布中使用三种韵(不过要避免 c,c,d;e,e,d 的交替，因为这会把下降部份切为两个分别有三个诗行的独立圆周句)。

与这些韵律切分规则准确对应的，是主题群和句法群分配的规则。每一个四行诗都以句号结束，在句法上都是封闭的，都具有独立的主题；第二个主题，一般是第一个主题的发展，或用意思的排偶与第一主题发生联系等。结果，这些四行诗在各自独立的同时，相互结合，并形成更高一级的主题统一，即这种统一使联合为上升部份；第三个主题(下降部份中的）仿佛是前两个主题的终结或综合。

浪漫主义诗人和批评家奥古斯特·施莱格尔，是创作十四行诗的大师之一。他在十四行诗中形成了这些规则。他的十四行诗，本身可拿来作经典十四行诗的结构在韵律、主题、句法方面的范例。

DAS SONETT

Zwei Reime heiB ich viermal kehren wieder
Und steue sie geieilt in gleiche Reihen,
DaB hier und dort zwei, eingefaвt von zweie-
n,
Im Doppelchore schweben auf und nieder. |
Dann schlingt des Gieichlants Kette durch z-

wei Glieder
Sich, freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder. ‖
Den werd'ich nie mit meinen Zeilen Kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket
Und Eigensinn—die Künstlichen Gesetze;
Doch Wem in mir geheimer Zauber Winket,
Dem leih'Ich Hochheit, Füll' in engen Grenzen
Und reines Ebenmaв der Gegensatze. ‖

[十四行诗

我四次呼唤两个韵归来,
并把它们分开放进相同的行列,
镶在两个行列的框架之中,
两个韵处处在重唱中上下飘游。|
于是相同音的链环就通过两个肢体
拴住自己,更自由地交换着,三个之中的每一个。
在这样的秩序中,在这样的数目中,繁茂地成长着
最温存、最骄傲的歌。‖
我永远不会给这个人戴上花冠,
那个让我内心感到是虚浮的游戏者,
还有固执——人为的法则;
然而有谁在我内心引起秘密的魔术,
我祝福他,在狭窄的限界内得到充实,
还得到了对立的纯粹对称。‖①]

这样一来，通过十四行诗的举例，存在于韵律、句法以及主题材料的结构调整间的深层联系，就变得非常清晰了。

四　结构反复·术语

让我们想象一首结构最简单的诗。在构成上，它分解为若干诗节（韵律结构）。每一诗节都包含一个独立的句子，都以句号结束（句法结构）。同时，每一诗节在主题上都是封闭的，具有跨行（主题结构）。假如我们使用的是实用语，那么，这些群组之间的联系及其相互间的分布，将会由纯意思的（比如逻辑的）切分来决定。而在词汇的艺术作品中则相反，词汇群的相互关系及其艺术分类，应通过自身词汇材料建构的某些特点来实现。作为对词汇材料进行结构切分与联系的程序，人们运用各种反复。

两个完整的词汇序列（两个句子、两个句法群组、两个韵律单位）能够通过下列方式，以反复来进行联系：

①反复的成份分布于每一序列之首，即头语重叠或首词一致，用O.M.勃里克的术语（《音的诗中重叠》）叫做"联结"。

②反复的成份分布于每一序列之末，即尾语重叠，用O.M.勃里克的术语叫做"复尾"。

③反复的成份分布于第一序列之末和第二序列之首，即эпанастрофа（或"对接"）。

④反复的成份分布于第一序列之首和第二序列之末，即эпаналепсис或анадиплосис（"环复"）。

在诗歌中，这类词汇"序列"是大大小小的韵律单位。譬如，

① 此诗为文字游戏，不便译为诗，此译文仅供参考。——译注

头语重叠联合两个半诗行:“我想强悍，我想勇敢”;联合两个诗行:“我起誓在创世的第一天，我起誓在创世的最后一天”;联合两个圆周句(每一圆周句由两个诗行组成):“为什么英明话语的意义｜我如此难于寻觅?‖为什么连普通的话语，｜我都讳之如秘?”;最后,联合两个诗节:“我爱您那忧郁的处所，爱那乡村静谧的夜晚,爱那越过森林的钟声，爱那屋顶和金色的十字架;‖我爱那未曾踏过的草地上漫向窗口的蒸气……”。在个别情况下,韵律单位可以包括两个或若干个诗节(见下)。

如果反复的词对于句子的句法建构很重要，那么在词汇反复的同时,就会出现附带着韵律排偶的句法排偶(句法上的排偶词,也正好出现在韵律上的排偶位置)。上面，我们已举过了这种韵律—句法排偶的例子。在半诗行的范围里，它自然比在两个毗邻的诗行里更加完全。因为在半诗行里，在第一个反复的词下，自由地放置其它词的余地是相当小的。例如:“我想强悍，我想勇敢”(完全排偶);“我起誓在创世的第一天，我起誓在创世的最后一天”(非完全排偶)。然而,在两个毗邻的诗行中,韵律—句法的序列也是很有可能完全吻合的。如费特的诗:“Я загораюсь и горю.Я порываюсь и парю…”〔“我被点燃并燃烧,我爆炸并蒸发……”〕

建立在或多或少完全排偶基础上的两个词汇序列的对照，不仅从它的韵律方面看,而且从它的纯句法角度看,都是一种重要现象。科学句法问题研究的不彻底性，迫使我们求助于新的术语。用来研究实用语规则的一般的科学句法，指出了作为句法结构的最高群类,即以并列和从属为基础的混合句和复杂句。然而，那些仿佛以各种形式的排偶和反复来结合和联系的独立句子群类,由于其在语调关系上的统一,故而也是值得注意和研

究的句法构成物，在艺术语言里尤其如此。我们建议把这种现象称作句法对照，其内容是句子的对照群。对照群见于莱蒙托夫笔下："我是她注意的人……我是用目光毁灭希望的人……我是没人爱的人……"；这里的群组，后来就发展成更大的单位——句法圆周句。同样的对照，也见于费特的作品："我被点燃并燃烧，我在极度挣扎的困乏中爆破和蒸发。"对于研究"诗歌的"(其中包括"韵律的")散文来说，这种句法对照(正象一般的排偶那样)也有很大意义。请比较果戈里的作品："哪一个俄罗斯人不喜欢驰骋?他那向往飞旋、狂乐、有时爱说'全都见鬼去吧'的心,他这样的心能不喜欢驰骋? 既然在驰骋中能听到某种激昂而奇妙的东西,他的心能不喜欢驰骋?"或如："被上帝的奇迹所震惊的观看者停下脚步:这莫非是从天而降的闪电?这带来恐怖的运动意味着什么?在这些亘古未有的马的身体里,蕴藏着什么样的神秘力量?"接下去是:"啊,马啊,马啊,——无敌的马!你们的颈鬣里是否抖着旋风? 你们的筋脉里是否到处有灵敏的耳朵?……"在以上所有三个例子中,句子的句法对照,系由疑问排偶和少量词汇反复来维持，同时也有整个对照群的语调统一的作用。

五　结构和句法

句子之间句法联系的最简单形式，是以连词"И"(于是)来并列的若干独立句子的简单穿连。在一切民族的古老叙述里，我们看到这种结构的例子：叙述单位的简单相加。象在犹太人那里，在《旧约》的叙述中："于是上帝说：'世界出现吧!'于是有了世界……于是上帝看到世界是美好的。于是有了夜晚。于是有

了早晨：第一天”。这类结构，我们常在文献的叙述语体中见到。请看南法抒情诗人约福勒·吕代尔的普罗旺斯语传记片断：“为了她，他接受了十字架，出发去海那边。在船上，他得了重病。结果与他一起的人都以为他死了；于是把他当作死人，送到了特黎波里的朝圣香客养老院。大家把这事告诉了伯爵夫人；于是她来了，走到他榻前，用自己的双臂拥抱了他；于是他认出这是伯爵夫人，于是他恢复了视觉、听觉和嗅觉，他也能看清她了；他就这样死在了夫人的手上……”等等。

俄国讲故事的人经常使用这种最简单的句法结构形式。请看Б·和Ю·索科洛夫兄弟的《白眼国的故事和歌》（莫斯科，1915年）：“他们走近了城市。他们靠了码头。于是这个商人向城市走去。于是他向一位商人买来一家自由商店，他就在这店里和儿子一起做起生意来。他们的生意好了起来，他们就这样在这座城市里过了约莫一年的时间。‖而在家里留下了女儿，而女儿经营得比父亲还好。于是她开始设宴，开始邀请各种富人来赴宴”等等。

……

译者：徐黎明

校者：姜俊峰

译自：Теория стиха.

л.“Сов.писателб”,1975.

诗的旋律构造

（评Б.М.埃亨巴乌姆《诗的旋律构造》，彼得堡，1922年）

维克托·日尔蒙斯基

一

俄罗斯的文艺学向来把抒情诗研究放在次要地位。如果说德国有大量这样题目的著作，如“德国享乐派诗歌”、“青年歌德抒情诗”、“海涅抒情诗”与“民歌”或“浪漫主义传统的关系”；那么，细想一下，在十八和十九世纪俄罗斯文学史上最有名的著作中，没有一种是专门研究俄罗斯抒情诗的诗艺的。由于兴趣主要是作家传记、社会生活的历史问题、古代作品中“反映出的”作者和一些人的政治、宗教或者道德的世界观等方面，因此，俄罗斯科学与文学批评还没有找到适合自己任务的材料。在大多数情况下，抒情诗正是这样的纯艺术作品。然而近来，我们对文艺作品及其研究方法的观点发生了根本的、在我看来是卓有成效的变化。我们学会了把文学作品看成是一种纯艺术现象。它要求符合其作为审美对象的特点的特殊研究程序。因此，作为语言艺术史的文学史同艺术史的其他部分并列，在方法上与它们相一致，只以它所统摄的材料——诗意的词的特殊性质为标志。研究作为艺术的诗就成了诗学的任务。诗学问题，无论是历史

上的，还是理论上的，都是当前文学史家注意的中心。

早在一九一八年初，Б·М·埃亨巴乌姆就构思了《诗的旋律构造》一书(《旋律构造》的初纲，包括总序和对茹科夫斯基两首诗的详细分析，那时已在列宁格勒大学新语言学和普希金协会的会议上宣读过)。这本书是对十九世纪俄罗斯抒情诗史的第一部详尽的研究著作，单从这一点来讲，它就值得受到特别的重视。该书自觉地对历史材料作广泛而具体的调查，并在研究作为艺术的诗歌时把这种调查作为基本的原则。该书作者注意的中心是诗的旋律构造，而这无论对诗学、还是语言学来说，都是新问题。正因为如此，人们对该书的兴趣才与日俱增。

然而，Б·М·埃亨巴乌姆的书，尽管它具有种种明显的优点，在方法论上却遭到激烈的反对。它整个结构中的总体理论，是把由德国埃杜阿尔德·西威尔斯(Эдуард Сиверс)提出的诗的旋律构造问题，同十九世纪俄罗斯抒情诗史的具体问题结合在一起。我觉得，这不仅是有争议的，而且在某些方面，使他对个别历史事实所进行的公正、有趣和新颖的考察也变得模糊不清了。如果展望一下未来，我相信，在这个总的结构里，能变成科学财富的东西极少；而作者创建的研究旋律构造的严整系统，将分解成许多组成部分。不过同时我也认为，这本书由于在该系统的组成部分里包括了许多极其重要的取自俄国诗歌的事实，所以，它作为我们学科领域中对俄国抒情诗史问题的开创性研究著作，将会长期地赢得人们的求教。正如该书作者所言："理论会灭亡，会变化；而借助理论发现并证明的事实却将存在下去。"① 即便如此，我们还是要责无旁贷地与这些理论进行争辩，

① 见《诗的旋律构造》第195页。

哪怕这些理论是假设的，因为它们对事实本身进行了错误的解释，从而使之暗淡和贬值。①

二

在诗的风格问题上，特别是在象旋律风格这样有争议的新问题上，对过去的文艺时代进行研究，自然要依靠以我们的艺术经验所能直接领悟的现代诗歌生活为基点而做的类推。同样，现代语言学在解释失去生气的古代语言结构时，也是以我们能直接理解的现代会话的生动形式为依托。我们经历过俄国象征主义的历史，它所提示的重要结论，会使旋律风格问题易于理解。

象征主义作家的诗歌作品源自"音乐的灵魂"。"音乐至上"("De la musique aran ttoute chase")——波尔·威尔林(Поль Верлен)诗学宣言的这一要求首先被新艺术理论家们和诗人们多次重复，诗不应该用概念的语言来说话，它应该用词的读音，而不是用词的逻辑上的实质内容，来向听众暗示朦胧的抒情情绪。"诗力图用如歌的词组合向听众展示言词无法形容的情绪。"② 由此，在巴尔蒙特和年轻的勃洛克那里，我们发现了抒情诗的音韵铿锵而又悦耳动人的特性。由此，那种新的朗读诗歌的方法——划分出有节奏和旋律作用的成份——现在代替了迄今统治着舞台的逻辑朗诵。可以从诗歌史上随意举出例子，例

---

① 我关于俄罗斯抒情诗中诗歌旋律风格的观点早已形成。只是在某些方面与Б.М.埃亨巴乌姆不同。我不得不引用自己的著作《战胜象征主义的人们》、《瓦利里·勃留索夫和普希金的遗产》和《抒情诗的结构》，来更详细地说明这点，以供解决那些相近的问题时参考。

② В.日尔蒙斯基：《战胜象征主义的人们》，107页。

如：德国浪漫主义作家喜欢重复自己的导师留格维格·蒂克的话："爱情以甜蜜的声音思维，议论它是不适当的"（"Liebe denkt in süßen Tonen, denn Gedanken stehn zu fern"）。他们把音乐看成艺术的最高形式，主张诗歌作品接近音乐。俄罗斯诗人"悦耳动听的"费特也同样坚定地主张：

倾诉栩栩如生的梦景，
向我的心灵诉说，——
让不可言传的一切
化作音响向我的心灵吹拂！

然而，象征主义作家的音调铿锵的抒情诗，青年巴尔蒙特"有时令人想起浪漫歌曲"的"悦耳"，对于我们来说已是昨天的诗歌作品。不久前，我们才看到新的诗歌艺术的出现，它有意藐视浪漫曲所强调的悦耳。这便是安娜·阿赫玛托娃的抒情诗：

请不要把真正的柔情与别的东西
混为一谈，它那样宁静。
你徒劳地关怀备至
用皮大衣把我的肩胸裹紧。
又徒劳地用恭顺的言词
谈论初恋之情
我多么明白你那咄咄逼人的
贪婪的眼神！

或者：

带着纯朴的谦恭，
他向我走来，微微一笑；
似甜蜜，又似慵怠地
我们轻吻了彼此的手……

这样的诗不象歌曲，它们让人感到好似口语的片断，亲切而随便，有意轻视富于音乐效果的程度。在《战胜象征主义的人们》一文中，我指出在象征主义作家的如歌抒情诗的背景下，出现了另一种风格的诗，这种诗"使诗歌语言接近白话"。我的一些论点，如"阿赫玛托娃的诗不悦耳，音调不谐和"，"它们只能阅读，不能唱出来"，"音乐因素"在其中"不占优势，不预先决定诗的语文构成"[①] 等，引起了某些俄罗斯女诗人作品鉴赏家的异议。他们按当时的艺术口味，认为这些论点贬低了阿赫玛托娃诗歌作品的优点。尽管这些论点包含的不是估价，而只是诗歌程序的评述；而现在，这些观察得来的现象已能指望得到较为广泛的承认了。我也想探明那个时代常见的音韵铿锵的抒情诗消失的原因。与此相关的首先是阿赫玛托娃的口语风格。譬如："……这个可以驯服我"，"啊，有个人向我走来"，"亲爱的，你不要揉皱我的信。朋友，看完它吧"，"啵，这怎么啦？"等等。其次，诗的讽刺性，对格言的爱好，对明白而准确的语言模式的爱好，对尖锐意义和推理的爱好，都有很大作用。作为诗歌体裁的讽刺，当然不能象唱歌一样，它向我们提示的不是音调谐和的演唱，而是这样的朗诵：每个单词意义的分量和结束点，都由朗诵来区分。如果现在我不得不又回到这个问题，那么我还要指出阿赫玛托娃风格的某些特点，这些特点对于白话诗极其重要。譬如：逻辑句法，使用了带"如果"、"以至"、"因为"、"虽然"等连词的逻辑上主从关系的复杂形式。这些形式与任何"逻辑"语言一样，很少有响亮的音节（"如果你还同我待一会……"，"如果你敲了几下我的门……"，"但愿更清楚些，更明显些……"，"但愿是个好静的

① В·日尔蒙斯基：《战胜象征主义的人们》，第112页—114页。

人……"，"所以我，睡不着……"），而句子在逻辑上有并列关系的类似情况则是对立（"但是"、"而"）、限制（"仅仅"）等等（"只有他眼中的笑才是安详的……"，"但是，举起瘦削的手……"，"而过路的人们不安地思考着……"以及其他一些例子）。[1] 也许，按照词一概念的重要原则，词的选择和结合更为重要。艺术在象征主义作家如歌的诗中完全被遗忘了。阿赫玛托娃的艺术，不仅表现在已提到的讽刺式的诗里（"而过路的人们不安地想：是的，只是昨天她才守寡"），而且也表现在修饰语的选择上。这些修饰语非常有价值，内容丰富，并常常包含完整的评述。（譬如："温柔的、嘲弄的和忧郁的"，"……凉爽而刺人的风徐徐吹来……"，"我仍然看着冈峦起伏的巴甫洛夫斯克山，广阔的草地，晦暗的水……"，"安详的黑皮肤的村妇们的责备的眼光"等等。）通过对这样一些现代诗歌风格的考察和认识，我们可得出对历史学家也有用处的结论：按其与词的关系，亦即按修辞程序的不同，有音韵铿锵的和口语的两种类型抒情诗。

在《瓦列里·勃留索夫和普希金的遗产》一书中，我作了一次尝试，试图扩大对现代诗歌考察的范围。我选择勃留索夫的诗作例子。因为，那些关心诗歌的人们，例如安德烈·别雷，不久前才乐意把勃留索夫作为普希金文学传统的继承人。安德烈·别雷一九〇七年谈到《花环集》时写道："瓦列里·勃留索夫是首屈一指的现代俄罗斯人……他为我们作出了不朽的榜样。他教会我们按新的方式去体验诗。一旦我们对诗有了新的认识，普希金、丘特切夫、巴拉特恩斯基……的程序，就会显出其明亮的光辉。这就是为什么在研究勃留索夫的诗时，除了所获得的艺术享受

① B·日尔蒙斯基：《瓦列里·勃留索夫和普希金的遗产》，第386页。

之外，还有更大裨益的原因。这个研究，给我们开辟了通向普希金纯净的光辉高峰的正确道路。勃留索夫与普希金相辅相成……其次，他向我们指出，普希金的形式是什么样的……勃留索夫是最纯正的古典作家……勃留索夫的诗没有废话。他那清晰、朴实、简炼的语言使人感到惊讶……。马拉美说得很恰当：诗人是善于给词找到新位置的天才。勃留索夫诗中词的排列也使人赞叹……在现代俄罗斯人中，他是最好的修辞家……勃留索夫是完美的诗人……"①

事实上，勃留索夫的抒情诗确实是音韵铿锵、热情洋溢的浪漫主义诗的范例。它实现了与普希金的古典主义艺术相反的诗歌原则。勃留索夫的诗说明了象征主义时代诗人的朗诵艺术的性质。凡以旺盛的激情、和谐的音调朗读的诗，都无不激动人心，感人至深。不久前，我们许多人还被他的浪漫主义诗才所吸引。如果更注意单个词和词组的意义量，这种抒情的印象便好象露了马脚，我们不禁会对动人的抒情诗在意义方面的模糊紊乱感到惊讶。我觉得，其原因即是勃留索夫在选择和组织词汇时，不是根据词语的意义量，而是根据其情绪洋溢的音调，它与诗歌一般富于激情的音调相吻合。而音调的意义差异对于他来说并不重要，词义中的逻辑一质料成分不占优势，往往似乎变模糊了。具有常见的抒情效果的一组口语，老是那样翻来复去，以同样的色调、"情绪"组合起来。在这种类型的诗歌中，通常的抒情性重复和同义变形并不意味某一事实的实际重复或者修辞强化，它们模模糊糊地使我们激动，有助于增加积累同类情绪印象，而同一些音特别是元音的重复，则突出了声音效果程序的占

① A·别雷：《绿色的草地》，莫斯科，1960年，第178页。

优势的意义。也许巴尔蒙特的抒情诗是这种诗歌技巧的较令人信服的例子。在他的诗中，词能在意义不受影响的情况下挪动，或者用其他情调相似的词代换。(例如："失宠的天使们，清醒的，忧郁的，融化着的蜡烛的渐渐熄灭的光辉……"——或者"寂静的，忧郁的"、"温柔的，忧郁的"等等。)①对于巴尔蒙特来说，词实质上只是被一定情绪音调所渲染的声音合成物，后者同样存在于质料—逻辑意义极不相同的词中。词的选音程序、音型内部的韵(后缀的和变化词尾的)、抒情的重复等等，都属于首位，且造成一种印象：诗人影响听众与其靠常常是不清晰和不确切的词义，不如靠情绪渲染过的声音，宛如诗的"音乐"。我认为，巴尔蒙特、勃留索夫和其他同时代人的抒情诗，那音节响亮、抑扬顿挫的特性，在极大程度上是依靠使用词的这些程序，即依靠词的选择：在哪种情况下，词的激情色彩——这种色彩是为词组的组合原则服务的——压倒了词—概念的逻辑—质料意义。正是这种情绪洋溢的色彩及与之相关的词汇逻辑意义和逻辑联系的模糊不清，使我们听到了诗歌富有激情的朗诵，即象征主义时代那种势必取代逻辑朗读的音韵铿锵的朗读。与此相反，如果将勃留索夫和普希金作一比较，特别是以他们同样题材的著作相比(《埃及之夜》和勃留索夫的爱情叙事诗)，那么可以发现在普希金那里(在阿赫玛托娃那里同样如此)每一单词的意义量和词组的意义原则都具有巨大的作用。每一个词都不容易位；每一个修饰语都为其所限定的词注入新的确切的内容。这种词的概念优势(或至少可称为词的清晰的概念意识)以及与之相关的组词的逻辑—质料原则，使我们无法声韵悠扬地朗诵普希金诗

---

① B·日尔蒙斯基：《瓦列里·勃留索夫和普希金的遗产》，第384页。

歌，而在朗诵巴尔蒙特的抒情诗时，我们却能极其自然地做到这一点。

悠扬的、热烈的风格同质料—逻辑的概念化的风格之间的区别，在我的著作里，被表述为浪漫主义艺术和古典主义艺术的类型对立。在最后一章里，我曾试图把这种对立从勃留索夫和普希金个人艺术的对比，扩展为十九世纪俄罗斯抒情诗发展的一个假想模式。在这一模式里，普希金是主要受法国抒情诗熏陶的十八世纪古典主义艺术的完成者，而从茹科夫斯基开始，则发展起了受德国影响至深的新的、浪漫主义的、如歌的抒情诗。这种诗十九世纪中叶由费特及其某些同流（A·托尔斯泰，B·Л·索洛维也夫）的作品推至繁荣之巅。象征主义作家继承并且发扬了浪漫主义传统。以库兹明和阿赫玛托娃为代表的俄罗斯最新抒情诗，在克服了象征主义之后，又重新继承被遗忘了的普希金的遗产。普希金时期的诗人中，莱蒙托夫和丘特切夫表现出两种风格复杂的交互影响。

令人高兴的是，Б·М·埃亨巴乌姆所做的详尽有益的研究看来证实了这一历史模式。他在书中研究的最直接对象是以茹科夫斯基和费特的作品为顶峰的十九世纪俄罗斯浪漫主义抒情诗（在作者的术语里叫“有旋律的”抒情诗）。同时，他也研究了丘特切夫和莱蒙托夫的两重性，以及与茹科夫斯基及其对立倾向的关系（比如，丘特切夫的“雄辩风格”与杰尔查文诗歌的关系。这个问题是Б·М·埃亨巴乌姆在《杰尔查文的诗歌》一文中早已指出过的）①；年青的普希金所引人注目的只是其早期诗

① 《阿波罗》，1916年，第八期第23页—45页：A·别雷发现丘特切夫在韵律方面“力争回到杰尔查文那里去”（参看他所著的《象征主义》，莫斯科，1910年，第353页）。现在，丘特切夫和杰尔查文的联系，因丘特切夫被认为属于文学团体“仿古

作，而这些诗作又多归功于茹科夫斯基的诗才。不过，从纯历史观点看，如果我们不从十九世纪前半叶茹科夫斯基流派的次要代表人物中去了解该流派的历史，这个问题就不能得到完全的解决。在各顶峰之间（俄罗斯文学史至今仍沿着它们行进，同时轻率地回避着那个在多方面培养着语言大师的诗歌界）——具体到我们这里，就是在茹科夫斯基和费特之间——应当存在一定的、我们一时尚不甚明了的历史联系；除非我们认为费特在其“情诗”里与传统实行了决裂，并从头开始。Б·М·埃亨巴乌姆指出，“吉卜赛情诗”传统决定或者加强了“费特诗歌的倾向”②，此论失之确当。因为“吉卜赛情诗”是一个不确定的多义的概念。这一概念用同一种音乐解释囊括了形形色色的作家（其中一部分与茹科夫斯基及费特流派有联系，例如，波隆斯基的“我的篝火在雾中发光……”，也同A·格里戈里也夫等有联系）。从这个意义上说，俄罗斯浪漫主义抒情诗的历史对于我们来说仍然是一个未解之谜，因此还需进行更多的开拓性研究。

有趣的是，关于十九世纪初俄罗斯抒情诗里存在着两个诗歌流派，连普希金的同时代人也不是完全没有考虑到。应当在《旋律》一文为评述同时代人对茹科夫斯基“音韵铿锵风格”的态度而作的引证中，补充进C·舍威廖夫写的关于普希金的一段话：“诗句——这一诗歌作品根本而合理的形式——众所周知，由两个成份组成：音乐性和塑造性，即声音和形象。只有当两种力量在其中等量地合并、互不相让时，诗句才能达到尽善尽美的境

者”，而极力地夸大了（Ю·特尼扬诺夫）；不管丘特切夫和“仿古者”的私人关系和文学关系怎样，在他的抒情诗中“古语”的特征起了非常次要的作用。

② 见《诗的旋律构造》第121页。

界。在普希金以前，俄罗斯诗歌已经过两个流派。第一个是杰尔查文派。它具有纯塑造性的特点，不太注重声音，而偏重形象；韵脚也被忽视；诗句往往不流畅，而且沉重。当然，在我国享有声誉的诗人中，没有谁能够象该流派第一位巨匠杰尔查文本人那样，提供如此众多的嘈杂诗句。继造形派之后，我国又形成了音乐派。其创始人是茹科夫斯基和巴丘什柯夫。该派偏重于诗句的音响，注意声音的整齐、和谐、连续不断的流动。您会记得，那时，我们曾讨论过轻盈诗的问题。巴丘什柯夫把宗派主义的论断用在这个题目上：轻盈诗乃新音乐派的宿愿，按巴丘什柯夫的话来说，它纯正、严整、灵活、平稳。它是悦耳动听的诗歌作品，以当时俄语中不起眼的自由新音打动人心……。在卡拉姆律建立了散文和声学之后，音乐派建立了诗歌和声学。它尽一切可能使祖国诗歌的音乐成份获得多样的发展。但是形象诗歌却为该流派所遗忘，并让位于音响诗歌。

"这个流派里出现了普希金。根据人类文化遗产的继承规律，普希金接收了该派以音韵结尾的严整和谐的诗句。但普希金并未停留于此。普希金作为其前辈的学生，也学习了杰尔查文。这一点见于他众多的'皇村中学诗歌'。这些诗作的特别重要之处在于为我们揭开了他最初发展的秘密。普希金的诗才中显露着对杰尔查文诗歌中造型成份的特别同情。在普希金的诗中，杰尔查文的形象与茹科夫斯基和巴丘什柯夫的音响并行不悖，这使俄罗斯诗歌的优雅形式达到登峰造极的地步：其形象有如菲吉也夫所刻东方石雕般晶莹清澈，其音响则堪与伟大的罗西尼歌剧中所发出的俄罗斯纯正旋律相媲美"。①

---

① 《莫斯科人》，第五卷，第九期，1841年，第239页。

作为关心那些现象的同代人，舍威廖夫的确作出过非同寻常的评论，但从科学观点来看，这些评论需要作根本修正。从整体上看，舍威廖夫并不十分清楚什么是诗的音乐性，并且象直到今天我们的许多观察者一样，他无端地把诗的响亮动听（作诗时选音的丰富，即同音法、元音的协调、韵脚等）与诗的悦耳谐调混为一谈——连我的关于勃留索夫的书，也未能免此指责。Б·М·埃亨巴乌姆著作的功绩在于将这些概念作了区分，这些概念固然有时相互影响，但它们仍然可以完全独立开来。"发达的语调系统，不与选音和韵律的效果结合在一起，也能给诗增加真正悦耳的效果。不但如此，丰富的选音常可见于其它类型的抒情诗"。① 确实，作者在其著作中，没有足够认真地讲述茹科夫斯基和费特的选音程序②。作者把茹科夫斯基和莱蒙托夫作品里的内部韵脚视为"反射的旋律"程序③。有关这两种成份在语调与音的重复及内部韵联系很紧的音乐型诗歌中（如在巴尔蒙特的抒情诗中）的关系问题还没有解决，所以，以下我还将回过头来再谈这个问题。但是，对响亮动听和音韵铿锵的概念本身，的确值得很好地研究。Б·М·埃亨巴乌姆正确地主张：音乐型诗句或者旋律诗的概念不应使用于不确定的暗喻意义，这种暗喻意义使我们想到此种风格抒情诗的直接艺术印象；上述概念应使用于从现代科学中获得的较为准确的和确定的意义。在这一方面，埃亨巴乌姆的著作是以埃杜阿尔德·西威尔斯的原则为根据的。这一原则所提供的方法，是值得俄国读者去熟悉的。

---

① 见《诗的旋律构造》第 11 页。

② 见《诗的旋律构造》第 95 页，第 123 页，特别是第 158 页—165 页关于"夜空中的暴风雨……"一诗分析。

③ 见《诗的旋律构造》第 95 页。

三

埃杜阿尔德·西威尔斯教授是当代德国最有权威的语言学家之一。他所领导的语言学派，从研究古碑的书法转到研究发音(语音)问题。他们把文字作品看作是受历史限制的、极不完善的表音系统。他毅然把“为听的语文学”(“Ohrenphilologie”)和“为看的语文学”(“Augenphilologie”)区别开,并认为这在研究诗语时特别重要,因为在诗语里，音不仅是对内容的“本能的补充”(“Ungesuchte Beigabe”),而且常常具有独立的、或者甚至是主导的艺术意义。研究生动的发音，使西威尔斯除了早先很好地研究过的发音成份以外（其声学品质相对的长度和强度),还划分出了一种独特的声学印象成份，这一成份在我们的语言中尚缺乏研究，但其重要性是不容忽视的。这种成份便是“话语的旋律”，即较高声调和较低声调的一定交替。更确切地说，是扬音和抑音的替换。对这个问题进行分析时，自然会产生怀疑:这种旋律变化,有多少是非偶然的?对于一定的句子,它是否属于固定的、仿佛客观上必需的形式,或者完全取决于朗诵者的个性和任意性?大量的实验使西威尔斯相信:只要这些朗诵者尽量本能地遵循作者的暗示(“Autorenleser”型)①，而不是任意地矫揉造作地朗诵,曲解其意向(“Selbstleser”型)②;那么在一定范围里,原文的旋律解释,比如对一首诗，不同的朗诵者都是一致的。然而，诗人会有这样或那样一些与旋律化程序联

① 作者朗诵型。

② 自己朗诵型。

系在一起的确定的任务吗？顺便说说，西威尔斯援引了席勒的证据："当我坐下来写诗时，诗里的音乐在我心中的鸣响，常常超过其内容的鲜明表象。对内容我并非总是有确定的理解。"在西威尔斯看来，旋律任务的作用在于它是无意识挑选词汇时的调节原则。旋律任务是通过词汇来实现的：抛掉那些可能破坏诗歌旋律风格的词语，而选择那些能够本能地实现该旋律的词语。读诗时，我们不由自主地被呈现于其中的语调系统所征服，并因此而感觉到作者的艺术主旨①。

话语的旋律（或者狭义上的语调）与音乐旋律有本质的区别。在歌曲中，旋律不依赖于歌词，同一篇歌词能被作曲家谱成各式各样的曲子；说话的旋律则处于依赖词和句子的从属地位。在歌曲中，音的高度是确定不变的；而在语言里，只存在趋高或趋低的滑动声调（"Gveitlaute"）。此外，音乐的旋律还以准确的间隔（或音程）来进行运动（例如三度音、五度音）；在平常的话语语调中，只有变化的趋向（提高或降低）和作为邻音间一定间隔的某些界线，但这些可有众多的不同偏差。

按西威尔斯的意见，在研究话语旋律时，应考虑以下一些问题：1）旋律的特有高度（应有音域）——高、中、低（就好象有男高

---

① 埃杜阿尔德·西威尔斯：《韵律——旋律的研究》诗歌版，海德尔堡，1912年。在分析诗歌上，西威尔斯原则被其德国、英国和美国的许多学生成功地应用。另一方面，他的反对者却对其旋律化的一定程序的客观必然性，坚决提出异议。特别有争议的是，对中等读者们的"群众试验"原则。西威尔斯的一些学生比较喜欢研究作者本人的诵读。C·H·别尔恩什切英的著作应该受到我们的极大注意。他为当代俄罗斯诗人的诵读录了音，研究了他们由于诗歌风格的各自差异而出现的发声特点。与西威尔斯相反，C·H·别尔恩什切英得出的结论是："诗所使用的法则不是本来就有的。"按他的意见，诗人常属"Selbstleset"型（见他所著《诗与朗诵》——《俄语》第一卷，教育出版社，1927年。）

音和男低音音部，因此对于朗诵者，诗有可能不合“嗓音”)；2)间隔的大小——邻音之间或大或小的跳跃，特别是最高度与最低度之间的距离；3)具有自身特点的旋律句结尾(结束句)的起步；4)什么样的音属于旋律载体，是如常情那样只由重读元音担负呢，还是把非重读元音也归于其内？5)该段的旋律是自由旋律还是非自由旋律——自由旋律指由句子结构所决定的自然说话语语调；非自由旋律，指某种抽象的旋律运动，对于这种旋律的运动，纵然是抒情诗段的一定形式也能给其以影响。

以上便是西威尔斯为语言学研究所拟定的基本问题。在研究一定作家的风格时，我们的兴趣有所变化。我们要问自己：诗人用什么方式利用语言向他提供的那些可能性。旋律发展的固定形式或者各种形式的更换，被西威尔斯看作以其自身的参与来制约特殊审美作用的艺术程序。因此，Б·М·埃亨巴乌姆对西威尔斯的那些指责，是完全没有根据的①。他指责西威尔斯作为一个语言学家轻视诗学的专门任务，即指责他“以诗歌为材料来研究话语语调”。在对歌德《浮士德》中第一段独白的精辟分析中，西威尔斯引用了一系列例证，在这些例子里，语调变化被视为艺术的程序。例如，西威尔斯在浮士德的对月亮辞中看到“痛苦与烦闷的流露以及从重压下解救灵魂的愿望”，在这里，由于情绪的变化，独白的节奏和语调也发生变化：“间隔到了最小限度，嗓音的音色变得柔和”。

中宵倚案，烦恼齐天，
残书散帙堆满前，
一轮明月来相见，

---

① 见《诗的旋律构造》第13—16页。

月儿呀，你幽忧的友人，

我愿你得见我的烦闷呀，

今宵算最终一篇。①

随之而来的是情绪的变化，即“强烈心潮的突然爆涌。这个爆涌在动态和旋律方面表征为从强重音到弱音、从低音调到高音调的跳跃。个别重音跳跃于一般高度之上。嗓音失去了在上一段中曾有过的抒情音色”：

啊！我为什么还要坐监？

这污浊的玻璃，瘟秽的窗眼，

便是那幽霭的天光，

透过后也生了尘玷！

虫糟尘布的书丛遍，

蒙烟纸壁高齐屋颠；

杯瓶箱箧成了一个圆，

狼藉的祖传家具不计其年——②

在这种连俄国读者也会深信无疑的对比中，语调程序的意义在于对个别独白部分及说话人变化着的情绪进行艺术表征。这里，要想核实西威尔斯的分析，必须比较熟练地掌握德语。按西威尔斯的意见，在初版的《浮士德》（所谓《Urfaust》）里，诗的结尾（结束句）似乎成为相应角色的主旋律：在诗的结尾浮士德降低声音（“Hab nun, ach! die phhlosophey, Medizin und Juristerey…”③），瓦格纳提高声音（“Verzeiht! Ich hört

---

① 《浮士德》第一部，第22页，郭沫若译，人民文学出版社，1983年版。——译注

② 同上书，第22—23页。——译注

③ 啊！现在有了。哲学、医学和法学……。

euch deklamieren·Ihr·last gewiв ein çriechisch Trauerspiel?…")①，糜非斯特的话语则有“提高和降低不安地交替”的特点。我可以说，在浮士德与瓦格纳对话中，他们外表与性格之间的对比也是通过话语的特征来强调的：首先引人注目的是说话人与众不同的词汇和表达方式，此外还有语调。而其中的差别，某种程度上是在于这一点，即瓦格纳总是犹豫不决、欲言又止地提出问题，而浮士德则以毋庸置疑或者训导的口吻作出回答。在歌德的古典悲剧《私生女》(«Побочная дочь»)中，那种用以表征说话人的主旋律结束句是不存在的。在每次对话中，不管说话人是谁，总是其中一个人提高声调，另一个则降低声调。我认为，从这里可以看出歌德晚期古典主义风格的特点：即使在其它方面他也拒绝对人物进行话语表征，而让他们一律讲高贵的、程式化的优雅诗语。其实，对于年轻的歌德来说，其自然主义技巧的根本所在却曾是追求对主人公心理类型及言语面貌的个性化表现。

西威尔斯的研究开辟了这样一种可能性：通过对其音响特点进行比较准确的语言分析，来重新审查音乐抒情诗这一不明确的比喻概念。在描述区别于音乐旋律的话语旋律时，西威尔斯指出了唱歌时嗓音(Singtimme—“唱歌的嗓音”)的状况与带有“滑动声调”、不确定的间隔等等的普通口语语调(Sprechstimme——“讲话的嗓音”)的区别。Б·M·埃亨巴乌姆公正地指出了“诗歌嗓音”(“Versstimme”)和正规的说话语调的区别。“口语特有的声调滑动(“Gleittöne”)大为缩短，出现具有音韵铿锵特点的单声调，而间隔也更加固定。语调获得特殊的性质，远远

① 请原谅！我刚才在听您朗诵。您朗诵的一定是一出希腊悲剧吧？

超出了普通意义的范围。"[1]在诗的语调范围里，也存在语调的各种类型。作者把抒情诗的与叙事的(民间故事的)、话剧的三种语调进行了区别。"与叙事诗语调或者民间故事的特有语调相比，抒情诗语调的特点是嗓音变调极为丰富并富于音韵铿锵的表现力。与话剧语调或演说语调相比则相反，其特点是具有大量的单声调或变化音。"[2]这种"语调划分原则"体现于作者的抒情风格分类里，他的体系而变得严整。他把抒情诗分成三类："朗诵型"、"音韵铿锵型"和"会话型"。

确实，直感使我们深信这些类型的存在。比如会话型的例子，我已经在上面引用了安娜·阿赫玛托娃的诗。朗诵型则见于十八世纪的以及晚些时候又得到复现的古典颂诗，以普希金的诗为例：

你们在争吵什么啊，人民的雄辩家们？
你们为什么用俄国的咒语来恐吓？
是什么使你们愤怒？是立陶宛的骚动吗？
算啦：斯拉夫人之间的这种争论，
陈旧的家常争论，已经被命运衡量过。
这种问题，你们是无法解决的。

音韵铿锵型出现在费特的许多诗里，一般是在我称之为浪漫主义的诗体中。例如：

明镜般的月亮在浅蓝色的太空慢慢移动，
草原上的青草缀满了晚间的水珠，
话语更加断断续续，心也更为坚定，

---

① 见《诗的旋律构造》，第 18 页。

② 同上书，第 8 页。

一对长长的人影隐没在远方的山谷中。

在这夜晚就象置身于情欲中，一切都无止境，
张开的翅膀充满腾飞的渴望，
灭了亮光，抛弃了不可靠的阴影，
让我带着你漫无目标地飞翔。

我们从这些例子感觉到的语调差别，就跟西威尔斯从《浮士德》里感觉到的例子一样明显。Б·М·埃亨巴乌姆给这些差别下了一个总的定义。现在让我们来看看这一定义。在朗诵型的抒情诗中，例如在古典颂诗里，“语调并未提到第一位，它好象是给逻辑规范伴奏，并且只是为这种逻辑抽象的划分涂上某种色彩。”当然，在古典颂诗中，发问和感叹也具有其特有的语调，然而它们“没有发展成完整的语调系统”。在会话型的抒情诗中“可以观察到语调是多样和灵活的，没有千篇一律的安排，它倾向于接近平常的口语，进而使其音律意义‘降低’。”这样的抒情诗，“通常在衰落的如歌抒情诗的背景下发展”（参看我说过的关于阿赫玛托娃和象征主义艺术家们的话）。它的出现，“通常是为向散文的繁荣过渡作准备”。最后，在音韵铿锵的抒情诗里语调占主要地位。它作为“共振区”出现，作为“结构的组成基础，因此，在各种修辞和语音成份互相从属的秩序上，语调占第一位”。同时，我们看到的“不是话语语调的简单代换，而是扩大了的语调系统”，“它具有对称、重复、渐强，收尾等特有的语调特点”。作者认为，“旋律”这个术语，不应用于普通的较广泛的意义，如象西威尔斯那样用于任何一种语调代换，而应用于音韵抒情诗中较为专门的“语调系统”意义。①

在这些初步的意见之后，我们有充分的理由等待作者对音

韵型抒情诗的旋律程序、说话型及朗诵型抒情诗的语调，作更周详的比较。这种比较不仅应涉及个别的较常用的旋律转调，而且应涉及语调的一般风格。我个人对此（降低"滑动音调"，改变噪音音色等）给予极大的重视，因为它有利于转入研究一般语调的变化。按他的意见，在一些情况下，这个变化存在于语调没有秩序的更替；在另一些情况下，则存在于"语调的完整系统"。由西威尔斯引用的《浮士德》中的典型实例，预定了这种研究的最理想模式。也许我们只需对某些不同语调风格的显而易见的例子，如普希金的颂诗《致诽谤俄罗斯的人》，费特的《旋律》和阿赫玛托娃的诗做一番剖析，便可得出这方面的明确而可靠的结论。然而我们在 Б·М·埃亨巴乌姆的书里却看到了一种意外而又奇怪的转折。正如我已顺便提到的，作者把自己的方法与作为西威尔斯纯语音的方法对立起来。在作者的方法中，旋律被看作是风格的一种现象。"噪音音色的问题、元音音高之间的关系问题、间隔确定的问题等"，他都有意"当作纯语言学问题放在一边。"② 作者认为，西威尔斯和他的学派是作为语言学家来着手"以诗歌为材料研究话语语调的"。"按他的观点，每首诗都有自己的'旋律'——即音的高低交替。他观察着这个变动的语音系统，并试图在每个个别场合中准确地捕捉它。这就要求通过大量的实验给以检验。但这种实验，终究无法避免主观性"。③ 对

---

① 见《诗的旋律构造》第 8 页—10页。类似的差别已由西威尔斯语言学派之一的萨兰建立（参见F·萨兰著《德国诗律学》，慕尼黑，1907年，6页）。萨兰区别出简单的高峰交替（例如在《旋律因素》这篇散文中）和诗的"音乐作用"（本来意义中的《旋律结构》）。萨兰说，语言交替本身"好听的是这样的少，就象风呼啸时的升高与降低"。

② 同上书，第 16 页。

③ 同上书，第 15 页。

于诗学研究者说来，语调的实际变化没有多少意义。他们所要研究的，是作为音韵型抒情诗结构基础的语调。这种研究“假定：在音韵型的诗中，语调是结构的基本要素，并组成完整的旋律系统。这个系统的建立是可以观察到的。”① 但我至今不能理解，如果不观察“元音音高之间的关系”和“间隔的确定”等，又何以观察到诗人完整的旋律系统。我可举例说明。

在研究诗歌的韵律构造时，诗歌风格的研究者，当然可对一般语言学问题，诸如俄语重音的特点、句法整体中重音的强度变化等，不感兴趣，而留着让俄语语法著作去解决这些问题。对于这些诗作(既然在诗语里不要求在与重音变形的联系中去重新观察任何问题。)也应遵循这些语法规则。诗歌风格的研究者只需借用语言学的成果为自己特殊的目的服务，即描绘诗的韵律结构。但是，如果普希金韵律学的研究者想向我们描述他的“韵律系统”，同时却又不说明在普希金抑扬格中重读音节和非重读音节是怎样进行交换的——例如在比较以下诗句时看到的交换：“我的最正直规矩的叔叔……”(四个重音)同“当患了重病时……”(三个重音)或者“态度自然地问候”(两个重音)——那我们还有什么可说的呢？另外再举个例。研究一首诗的选音时，我们自然不会从发音和声学的角度去说明俄语重读 a 的特性，也不会去谈论音位 e 在诸如“цен”和“стен”这些诗中的细微差别，或者元音在非重读音节中的弱变，并且把这些事实当作由俄语语音所规定的特点加以利用。但是，在“当我沿着喧闹的大街徘徊……”(Брожу ли я вдоль улиц шумных…)一诗的开头，如果不涉及重读y的反复问题，或者在“泡沫飞溅的高脚

---

① 见《诗的旋律构造》第 16 页。

嗞嗞作响，潘趣酒[1]的火焰发出了浅蓝色的光"一诗中，不去涉及同音法，我们怎么能研究普希金诗歌的结构特点和他按其特点而利用各种音的方式呢？然而，Б·М·埃亨巴乌姆在谈论旋律化系统时却回避"扬音"和"抑音"的问题，似乎它们只是语言学家才感兴趣的东西。这里存在着某种误解，它令人遗憾地为该书埋下了严重的后果：这一误解使作者不得不提出并解决那些在多数情况下跟旋律没有任何直接关系的问题。同时，由于缺乏与其它类型抒情诗的比较，就产生了出现纰漏和错误的严重危险。这些错误在于，把旋律作用归于旋律诗的语言和风格中那些本身并不具有任何旋律价值，而在朗诵型和说话型的诗中也并不少见的因素。（当然，在朗诵型和说话型诗中，这些因素是与其它对于决定语调特性有更重要作用的因素相结合来使用的。）

由此看来，与西威尔斯相对立，Б·М·埃亨巴乌姆为研究诗歌旋律而提供的途径，是处在纯语言问题范围之外的，即处于纯粹意义上的旋律问题范围之外。Б·М·埃亨巴乌姆从完全正确的假定（确切说是从实际经验）出发：假定存在音韵的、旋律的抒情诗；在这种诗里音乐的功能特别明显（"占主要地位"）。由此，他提出了这样的问题：这一功能赖以实现的构诗特点是什么？同时，他拟了三组问题：旋律与节奏（"反射旋律"），旋律与句子的疑问形式（"疑问语调的"作用），旋律与句法（"旋律短语"的建构）。作为这三个问题之范例的是莱蒙托夫、茹科夫斯基和费特的抒情诗。

---

① 潘趣酒是一种用沸糖酒加糖水和果子露等制成的混合饮料。英文为punch。

四

在音韵风格的抒情诗中，最常见的是三音节格(抑抑扬格、抑扬抑格、扬抑抑格)。普希金很少用它。他认为“古典抑扬格”比较好。按“亚里士多德的意见”，这是“所有韵律中最合口语的”。[1]在莱蒙托夫的诗里，这种三音节格有大量的例子。Б·M·埃亨巴乌姆十分正确地指出了这些格律同英国叙事诗以及茹科夫斯基译的叙事诗(«查莫克·斯马利戈利姆，或者伊万诺夫·维切尔»)的联系。正是英国的叙事诗诞生了莱蒙托夫的轻音节变调,亦即重音前音节中的变化(“我愿向西奔驰,那里我们先辈的田地正在繁荣昌盛……”)并且当诗分成两个两音步组合(диподия)[2]时出现内部韵脚(茹科夫斯基的“但是冒着嘈杂的大雨,但是顶着夜风……”;莱蒙托夫的“当夜星升起，您看见了吗?……”)。总之,分成两个半句的诗句的这种分解，往往伴随韵律一句法对称的两音步组合。在四韵的抑扬抑格和抑抑扬格中，这是极为普通的(“但是幻想是徒劳的，哀求是无益的……”“在空荡的城堡中，在大雾迷漫的山冈上……”)。茹科夫斯基的诗,特别是莱蒙托夫的诗,第一次出现了所谓三音节诗格。这些诗是纯粹音响型的,以计算重读音节的数量为基础。同时在重音之间，非重读音节的数量变化无常(一般是一个或两个)。这便是在象征主义作家(如勃洛克)那里获得特殊意义的新诗韵学原则。三音节诗格往往伴随有两音步组合和内部韵律

[1] «诗的韵律构造»,第10页。

[2] диподия 是指古典诗中由两个音步构成的组合，其中韵律重音落在第二音步上。中文没有相对应的词,暂译为两音步组合。——译注

的分解。在费特(和涅克拉索夫)较晚的诗里特别多。① 我还补充一下，在巴尔蒙特的抒情诗中，后面这些程序占了主导地位(在这方面伊果里·谢维里亚宁 (Игорь Северянин)正是巴尔蒙特的模仿者和普及者)。

在 Б·М·埃亨巴乌姆的书中，所有这些事实都被看作“反射旋律”的现象，亦即“由韵律机械地产生的旋律”。“韵律变化的平稳性”(在三音节的诗格里，没有通常在抑扬格和扬抑格里删节韵律重音的情况)“同语调的平稳性结合在一起——就象是建立了抽象的曲调。这曲调既不决定于词义，也不决定于句法”。②

与作者相反，我绝不相信旋律能由韵律“机械地产生”。以下事实足以证实在旋律与韵律之间没有这种机械联系：莱蒙托夫的《天使》和普希金的《先知奥列格之歌》都是用四韵的抑扬格与三韵的交替写成的。在普希金叙述体的《先知奥列格之歌》的叙述风格之中，音韵型的朗诵会与诗的词义及其普通的叙事诗声调相矛盾。这种叙事诗声调使我们不禁想起作者在其它场合中称为“叙事体故事”的东西。莱蒙托夫的诗则相反，第一句诗就把我们带进了特别激动人心的、多愁善感的情绪之中，从而要求抑扬顿挫地朗诵：

天使在午夜的天空飞翔，

他把轻柔的歌曲吟唱……

我补充一点，在莱蒙托夫的这首诗中，同在普希金诗中的情形一样，既没有两音步组合的分解，也没有韵律一句法的平行排

① K·朱科夫斯基：《作为艺术家的涅克拉索夫》，胜利出版社，1921年。

② 见《诗的旋律构造》，第 95 页。

偶，更没有内部韵脚的排偶。个别例子在普希金诗中遇到过几次（“不论投石器、或弓箭、或阴险的短剑……”，“不论波浪，或陆地都俯首听命于你……”，“不论寒夜，或搏斗对他说来都算不了什么……”），但没有特别的旋律意义。莱蒙托夫的诗中只有一个例子（“不论天空、或星星、或乌云成群地……”），它同整首诗一样被喧染得有旋律了。因此韵律格式本身不能机械地产生旋律，而只能有助于实现旋律的任务。为实现这一任务，它必须通过选用情绪洋溢的词和特殊的意义色彩来给我们一种暗示（试比较：在描述诗“高加索在我附近……”和带有朗诵特点的诗“酒神颂歌”里，同样有抑扬抑格）。

不过，在这个例子中，“反射旋律”的追随者本可以指出分节结构的本质差别（莱蒙托夫诗中是相邻的单韵[1]，用 aa、bb 表示；而普希金诗里，在六行诗构成的复杂诗节中，则是单韵和二重韵[2] 的交叉，其类型为 ab、ab、cc）。我现在介绍一个韵律结构完全相同，但旋律的解释却不同的例子。

巴尔蒙特的诗：

半夜在荒凉的沼泽地上，

勉强听得见芦苇悄悄地沙沙作响。

他们耳语着什么？谈论着什么？

为什么火花在他们之间闪烁？

普希金的诗：

我如痴地凝视黑色的披巾，

忧伤折磨着冰凉的心灵。

---

① 重音在最末音节。

② 重音在倒数第二音节。

当我年轻又轻信的时期，

我热恋过年轻的希腊女郎。

可爱的姑娘也抚爱我，

可我艰难的日子马上就来临。

巴尔蒙特的诗充满了神秘、忧虑、令人激动、兴奋的情绪。但对这柔情，没作任何回答，只暗示了要音韵铿锵地朗读它。普希金的诗是叙事诗式的故事。它不断加快其戏剧性的变化（“我给他黄金并且诅咒他，叫来了我忠实的奴仆”等），却妨碍了那样的朗诵。在词的选择上，也同样有本质差别：普希金的语言总是精确的，逻辑清晰，词一概念的意义比重非常大；而巴尔蒙特的语言，柔情迷漫，其中笼罩着一般情调，使每个词都从属于整体的抒情情绪。当然，我不否认巴尔蒙特的诗里，那委婉的问语、重复和排偶具有的作用，然而关于这种作用，以后我还要专门谈。我认为，它们也首先是同整个诗歌情感洋溢的情调有关，而不是“机械地”影响我们。况且我们看到，在《天使》中没有这些程序。

甚至在我国和西方（德国和英国）浪漫主义风格的诗歌中，通常使用的三音节诗格，本身也没提供任何确定的旋律解释。在这方面把勃洛克——他使这种诗深深印在我们脑海中——动听的普通三音节诗格与阿赫玛托娃的口语三音节诗格比较（比较上面的“带有纯朴的谦恭……”或者“由于炽热的光而感到憋闷……”），是很有趣的。在《美妇人之诗》中有：

我走进昏暗的教堂，

举行简单的仪式。

在红色神灯的闪烁中，

我等待着美丽的女子。

在韵律完全相同的情况下，勃洛克的这种诗格的诗象唱歌，而阿赫玛托娃的诗则象谈话。其原因仍然在于诗歌总的情绪洋溢的音调上，在其意义的渲染上，在词的选择上，有时也在句法的特点上。阿赫玛托娃的口语用语，破坏了诗句韵律界限的句法移行，修饰语的精确选择，嘲讽用语的模式等，都迫使我们在勃洛克的习常悦耳的"口语诗"背景下，接受阿赫玛托娃的三音节诗歌。

这种现象不只是俄语中有，德国偶韵调四重音（Knittelvers）诗歌，在不同的修辞范围也获得完全不同的旋律色彩。

浮士德（«Ursausf»）第一次独白的开头是这样的：

到如今，唉！我已对哲学、

法学以及医学方面，

而且，遗憾，还对神学！

都化过苦功，彻底钻研。①

在叙事诗《森林之王》中：

是谁这样晚了还顶着狂风夜行？

这是父亲带着他的孩子。

他紧抱着孩子在怀中，

稳稳抓住他，给他温暖。

这里的差别，首先在于含义、情调、词汇、用语等等。关于含义、情调的差别西威尔斯已指出过。在前面他引用浮士德那段独白的另一些片断时，分析了它们那如此突然变化的语调。其次，差别还在于诗句的句法连结（《浮士德》中，从一个两行诗跨

① 《浮士德》，钱春绮译本上册，上海译文出版社，1982年，第27页。——译注

入另一个两行诗)①，叙事诗中构造复杂的诗节之和声切分，以及独白里长诗节的整段诗之结构的不定形。总之，我不想完全否定纯韵律用语对旋律的作用(例如，按一定规则建立抒情诗节的结构)；但韵律的要素并不是"机械地"获得这个作用的，而仅仅由于另一些因素。这些因素是在一定的修辞环境里，也在实现艺术一心理学任务的修辞程序的结合中。它们首先是词义的因素。顺便说说，三音节诗格在音韵型的浪漫主义风格中，实际上占主导地位。"普希金是四韵抑扬格大师，费特是抑抑扬格和扬抑抑格的大师"②。但是这些诗格，却不能"机械地"引起人们作音韵型朗诵；而只能在旋律运动借助于上述重要因素而出现时，为其实现而助力。三音节诗格中占优势的强重音韵律单声调，在一定的位置上(与抑扬格和扬抑格中重音的移动相反)，仅是合适的媒介。因此，正是具有音韵风格的诗人，才更乐意使用它。

这种情况与作为"反射旋律"现象的内部韵脚也有关系。我们习惯于把内部韵脚看作音韵型的浪漫主义风格的标志。同时，总是联想到巴尔蒙特。但无论何时，甚至在切分成两音步组合的条件下，内部韵脚都不能"机械地"产生旋律。例如在库兹明(Кузмин)的圈套中可以找到大量固定的内部韵脚。它们将与各个半行诗联合起来。特别是在口语型的诗里，试看：

> 是谁赞美那夏日的欢乐，
> 是谁歌唱那草地上的笑声和叫喊声，
> 还有小树林、虹和焰火？

---

① 〔德国〕F·萨兰《标准、精炼的浮士德独白》，见《德国文学》，1898年版，第30卷，第539页。

② 见《诗的旋律构造》，第10页。

映着五彩缤纷的光与火，

又有美女艾舞曲① 的伴和，

他低下了头，体格匀称又美丽的牧神。

……

小畦的气味香甜使人愉快，

阿尔列庚② 极好抚爱，

科伦宾娜并不端庄。

让彩虹的色泽连同

神秘脆弱的世界瞬息即逝，

让你的光环，亲爱的，为我发光吧！

这里，诗人总的诗歌内容、轻微的讽刺口吻、词的选择等等——这一切都不同于存在着内部韵脚的巴尔蒙特或者茹科夫斯基和莱蒙托夫的诗。韵脚本身是另一种类型的东西，它们将词法上不同的范畴联合起来。(意义的韵脚——小畦与香甜)③ 。而在巴尔蒙特的诗中主要是词法上的同类韵脚，并且往往是后缀和变化词尾的韵，亦即多半是声音的韵(等待，苦难，痛哭，献身，传来，敲门)。同样缺少本质的因素——半句诗的句法排偶。然而，Б·М·埃亨巴乌姆从莱蒙托夫诗中所引的例子，也缺乏这种排偶("当夜间星星升上来时，您看得见吗？……")④ ，所以，它对于音韵型风格来说不是必须的。另一方面，应该强调指出的是这种排偶在朗诵型风格诗人那里倒不少见，比如在拜伦那

① 美女艾舞曲是法国旧时的一种舞曲。——译注

② 意大利假面喜剧中的滑稽丑角。下面一个人名是意大利假面喜剧中活泼愉快的农村姑娘或女仆。——译注

③ 这两个俄语词以 док 结尾，下面的词中前三个以 данье 结尾，后三个以 алсн结尾。——译注

④ 见《诗的旋律构造》，第 94 页。

里。请看《阿比多斯基的未婚妻》的开场白：

这是东方之国，这是太阳升起的地方！

他能嘲笑他的孩子们所做的那些事？

啊！就象情人们告别的声腔，

他们所怀的心和他们所讲的话都很荒唐！

这样一来，只有修辞程序的统一，并且首先是诗的意义及其特殊的情调决定着诗的音韵性。上述分析表明，"由韵律机械地产生的"旋律，我们不可能在 Б·М·埃亨巴乌姆的书所举的例子里看到。

五

大家知道，疑问句具有特殊的语调[①]，使问题的形式区别于简单的肯定。Б·М·埃亨巴乌姆认为，在音韵型风格的抒情诗中，诗人偏重于"某些经过选择的话语语调或语调的组合，因为它们从语音性质上，长于旋律的变形和展开"。[②]"当然，所选择的应是染有激情色彩的话语语调，而不是公文语或纯叙事语中所多见的语调。换言之，应选择疑问语调和感叹语调，或者二者的组合"[③]。茹科夫斯基是这方面的典范。前面所举的例子表明，在他的诗里疑问句确实起了特别重要的作用。

在短时期地仿效杰尔查文的颂诗以后，茹科夫斯基在自己的诗里，先后使用了两种不同的风格。较早的诗是用希腊型沉

---

① А·М·别什科夫斯基《科学说明中的俄语语法》，第二版，莫斯科1920年，第340页。

② 见《诗的旋律构造》，第23页。

③ 同上书，第27页。

思体哀诗的风格写的；在较晚的诗里，则是歌曲形式占优势。下面是两种风格中的疑问语调的两种情况。

《致尼娜》（1808年）

唉！当我不幸时，你可还作我的忠实朋友？
你可敢与我一起承担风险？
你悲痛的丈夫在生命最痛苦的时候，
你可会用爱情的微笑使他复活？
真的吗？心灵深处是那样难受？
啊，尼娜！在严峻的考验关头，
难道你不会想起从前的岁月：你如花盛开，
普烈列斯特倾城传扬你的美貌无俦？

《春天的感情》（1816年）

轻盈的，轻盈的微风，
你为何吹得这样温柔，安详？
沉醉的流水，
你为何嬉戏，为何欢畅？
什么又把心儿充溢？
什么又在心中苏醒？
轻轻掠过的春天，
什么同你一道回到了我的心灵？

首先，不容置疑的是两首诗的语调不同。从作为该书基础的分类法看来，应当说这是沉思体悲歌语调同一般歌曲式语调的对照，或者把前者看成后者的一种特殊形式——第一章提出的分类法之意外的复杂化！（可是，在费特的篇章里，也同样出乎意料地出现了“加强语气”语调的新类型。）[1] 然而，是什么造成语

[1] 见《诗的旋律构造》第121页—第122页。

调的这种差别呢?作者详细地谈到这两种类型诗的句法结构。在这两首诗里,我们都能找到疑问句的复杂系统,它带有旋律句的"扩展"和"幅度增大"等普通程序,以及"疑问词的位移"(倒装句)等程序。既然这些程序在这两首诗中都能遇到,那么很明显,差别还不决定于这种复杂系统。韵律的特性可能会具有重要的作用。作者这一次没谈到这些特点——沉思体悲歌是用"长诗"写成的(而这对诗人的构思来说,是一种通常形式),以至可以引起话语速度的变化等等。但差别首先是存在于问语本身的意义中,同时也存在于由问语组成的诗的总情调里。在沉思体悲歌里,自然是表现深思熟虑的问语占多数。这一时期,茹科夫斯基代表性的问语是"难道"("难道联合永远也不会实现?难道全部喜悦的心情消耗殆尽?……")、"莫非"、"吗"(特别是这一结合方式:"不"+动词或名词+"吗"。例如,"她不认为,地的一边仅只是父亲家的入口吗?")等。所有这些问语完全正确地被Б·М·埃亨巴乌姆标了出来;但他没从它们占优势这点,作出十分自然的结论——决定着诗的悦耳性,其朗诵上的旋律风格的,既不是疑问语调本身,也不是问语之扩展成句法排比的复杂系统,而是这些问语的意义特性。甚至可以设想这样的情况,即悲歌语调不仅用于问语里,同时也用于其它充满抒情思绪的结构里。作者自己就举出了一个"哀诗片断",在"该片断里可以分析出另一种语调,而不是疑问语调"①:

我似看到霞光随着日落而熄灭——

那多象风华正茂的青年隐去自己的风姿;

我似听见山那边牧人的角笛,

① 见《诗的旋律构造》,第50页。

又似密林里山风的飘抖，

又似灌木丛中小溪的潺流，

我似看到黄昏时那朦胧的远方；

我俯身钢琴之上，倾听和谐的音响——

我无时不在幻想悲哀时日的尽头。

另一方面，问语不仅出现于歌曲式抒情诗里；它们在十八世纪朗诵型颂歌里也起重要作用（比如在杰尔查文那里，或如普希金的诗："你们议论什么呀，人民的雄辩家们？"）。Б·М·埃亨巴乌姆便是如此提出反驳的。照他看来，差别只在于朗诵型抒情诗的问语都是孤立的，"其作用相当于充满雄辩色彩的开场白"，不象在茹科夫斯基笔下那样"被铺展为一连串的诗节"。"这些问语以自身感染着全诗，并组成语调的系统"①。令人遗憾的是，Б·М·埃亨巴乌姆虽提出了将旋律视为"语调系统"这一引人入胜的主要思想，但他却没有详细研究修辞性问语同音韵型问语之间的意义差别，对此只是一带而过。问题在于，在作为开场白的孤立问语通常占实际优势的古典颂诗中，能够发现修辞问语的扩展系统的例子。该系统带有其"扩展"时通常所具有的全部程序，以及"幅度的增加"、"疑问成分的重新分布"等等。因此，颂诗依然属于修辞型、而不是音韵型的诗歌。例如，罗蒙诺索夫的诗《选自约夫的颂歌》，除了开头和结尾的诗节以外，全诗组成了疑问句系统：

是谁用岸拦住海洋

而给深渊以界限，

不准险恶的波浪

① 见《诗的旋律构造》，第35页。

继续冲向前面？

被烟雾遮盖了的大海，

难道不是我用强有力的手使它显现，

在驱散雾罩之后，

使大洋启离陆地的边缘？

……

你可经过各种艰难险阻

穿越大海深处？

你可数过海底游来游去的

各种各样的成群的怪物？

永远被烟雾遮盖的

那死亡的大门

可在你面前恐怖地敞开过？

你可移动过这地狱的门扉？

另一方面，在费特、巴尔蒙特和年轻的勃洛克的许多诗中，孤立的问语具有纯粹的音韵性质，而绝不会“发展成完整的语调系统”。例如，在已引用过的《芦苇丛》中：

他们耳语着什么？谈论着什么？

为什么火花在他们当中闪烁？

意味深长的是，在同一首诗里还有：

“谁？为了什么？”——芦苇丛说道。

“为什么火花在我们当中闪烁？”

这样一来，在音韵型和朗诵型的抒情诗中，问语之间的差别，与其说体现在由问语所组成的结构体系上，不如说表现于问语本身的意义特点和诗歌的总体意义上。在杰尔查文和罗蒙诺索夫的诗中，问语是修辞性的；在茹科夫斯基的《歌曲》中，同在

巴尔蒙特的诗中一样，问语表现为一种特殊的形式，它带有朦胧的抒情，浓烈的情感，传达着激动，不安和期待等等。在象征主义作者的抒情诗里，这种问语是司空见惯的。比如，巴尔蒙特的诗里有："静夜里这是谁在走动？在苍白的月光下，这是谁在徘徊？""但是谁这样温柔地呼唤我去那夜雾中？""这些抱怨为什么这样悲愁？这颗心为什么激烈跳动？"勃留索夫的诗里有："我将看到什么？我将得知什么？"勃洛克的诗里有："谁，在经过时，以他始终不渝的幻想，迷惑了我不可动摇的心？谁，在经过时，忐忑不安地把视线投向这个模糊地逝去了的日子？""谁知道这是在什么地方？星星落向何方？说了些什么话，那时你可曾说过吗？""但蔚蓝色的光是从何处向神秘的朦胧里窥视？"从意义上和一般修辞功能上看，这些问语大部分等同于浪漫主义风格里常见的不定代词和不定副词（"某人"、"某物"、"某处"、"往某处"）①。"谁？"与"某人"相呼应，"向何处"与"往某处"相呼应。所有这些用法都意味着事件的人物、地点、时间及原因等的不确定性。比如，"是谁在静夜中走动？"（巴尔蒙特）我们可以说成"有人在静夜中走动"；或者相反，将"有人在窗旁小声说话，仿佛树枝沙沙作响？"（索洛古布Сологубъ）代之以"是谁在窗旁小声说话，仿佛树叶沙沙作响？"当然，这种改动会使语调运动发生变化，但其旋律的总体特征却不会因此受到任何损害。疑问形式也罢，与诗的总体意义相联系的不定形式也罢，都同样要求音韵型吟诵。茹科夫斯基的问语，在他的《歌曲》中正是这种特点："你是

---

① 比较：B·日尔蒙斯基《瓦列里·勃留索夫和普希金的遗产》（现代书籍出版社，第384页）；同时参见K·朱可夫斯基《勃洛克》，胜利出版社，1922年，第9页——我在《诗学的任务》一文中，分析屠格涅夫作品片断时指出过类似的例子（现代书籍出版社，第51页）。

谁：神秘、超拔的客人？从哪里飞临我们这儿？”“什么又把心儿充溢？什么又在心中苏醒？”这些问题朦胧不定，洋溢着激动的情绪，好象忐忑不安。在这里，暗示着音韵型吟诵的是诗的内容及其总体情感色彩，而不是什么疑问语调的存在，也不是“语调系统”。

六

不久前，在 O·M·勃里克（Брик）《韵律—句法的格式》的报告中，提出了句法形式对于诗的韵律结构的作用问题。遗憾的是这报告至今没有刊载。作者分析了独立诗句范围里韵律一句法排偶的各种例子（“在永志不忘的时刻，在令人伤心的时刻……”“在毛茸茸的帽子下，在黑色的毡靴里……”“关于英勇，关于功勋，关于光荣……”），并指明了句法事实对作品韵律特征的总体意义。在《抒情诗的结构》一书中，我提出了一个论点：诗歌总体的外部结构，决定于它被按韵律切分为诗节时所进行的句法（和意义的，主题的）成份的艺术调整。诗节的“正规”类型是这样的结构：与诗句、圆周句和诗节的韵律切分相呼应，存在着一定长度句组的句法切分，后者同韵律单位（斯坦司诗①）的界限相吻合。例如：

为回到遥远祖国的岸 |

你告别异国的土地；‖

在那难忘的时刻，悲伤的时刻，

① 斯坦司诗，一种分成几节的诗，每一节用完整的复句表达一段意思。——译注

我久久地对你哭泣。‖

在“正规”诗节的背景上，作为结构程序的各种个别的偏向，亦即句法结构和韵律结构不相吻合的情况（跨行或 enjambement），成为可以觉察的程序。比如，一个诗节按韵律切分为两个圆周句，每两个圆周句包含两个诗句（2 + 2）；而按句法则切分为两个不同等的句群；其一为一个诗句，另一个则是三个诗句（1 + 3）。丘特切夫的诗：

云儿在天空漫游；‖
由于酷热而发出光芒的河流
在闪光中流动，|
就好象一面银灰色的镜子。‖

在研究作为句法整体的一首诗时，可以看到诸如：句法的联结、其各部分的“对比”（即句法排偶）、重复（特别是常用的头语重叠）① 等各种程序，对于这些程序，我曾力求从其一般的词法结构来进行描写。譬如，费特有名的诗（“我来向你致意，说：太阳已经升起……说：森林已睡醒……说：怀着同样的激情……说：从各地……”）是一个扩展的复合句。其中每一小节，都同相邻小节的句法和主题的排偶相联系，并包含着补语副句（诗人所谈主题之一）。同时，头语重叠强调了这种切分的整齐性（“说……”。）当然，句法切分远非经常这样清楚、明显。结构也不总是精确的对称：这里可以出现重新分布（倒装句），越出韵律单位界限的跨行，而这些现象我们会感觉为艺术结构的独特变化，感觉为一种对简单的数学重复之艺术结构进行破坏的程序。譬如说，在费特诗的第一小节中，头语重叠以自由的起头方式而平

① 一种诗体，诗行或诗段开头的词、句子或个别的音是重复的。

移到第二诗行（“我来向你致意，说……”）。又譬如，在个别小节里，以句法排偶为基础的进一步切分，表现出极大的差别：切分有时与韵律圆周句吻合（“说：怀着同样的激情……心灵仍同样是幸福的……”），有时又分布得不太对称（“说：太阳已经升起，它灼热的光在叶片上颤抖”）。以固定的韵律切分为背景，对句法联结诸如较严密的、对称的和较松散的、单个的等进行研究，据我看，这样做就揭开了每首诗的结构框架。

这些一般的原则是 Б·М·埃亨巴乌姆一书的基础。在他著作里，很大一部分是用来分析茹科夫斯基、莱蒙托夫、费特的诗歌韵律一句法结构的。不能不承认，正是对每一个别的诗人，甚至诗的个性差别的论述中，埃亨巴乌姆显示出异常精明的鉴别力和分析。但按照书的题目，研究者的任务却改变了。使他感兴趣的已经不是句法现象本身，而是“从其旋律作用的角度出发”①。作者的目的是，研究音韵型风格的抒情诗中的旋律分句法和旋律句结构，或者按他的话说，研究“旋律一句法的格式”②。我认为这在很大程度上会使句法结构的研究模糊起来，并转入引起争论而且往往是错误的领域。

正如我已说过的，Б·М·埃亨巴乌姆研究诗歌的韵律一句法结构，诸如排偶、重新分布（倒装句）、移行等不同形式，并把它们解释成旋律现象。我不准备详细研究在个别情况下，这些解释正确到什么程度。鉴于研究的是普通语言学中说话旋律的现状，作者在这里不可避免地会有不少引起争议的、主观的东西。不过，他自己在前言中就预先说明了，他不认为“元音的音高之

① 见《诗的旋律构造》第 17 页。

② 同上。

间的关系”、“规定的间隔”等等有多大作用。[1]正如我们所看到的，他认为这是“纯语言学问题”。我只指出一点，即在词序和旋律变化之间，远不是所有情况下都存在着同一的旋律一句法排偶。而作者在考察作为旋律格式的句法结构现象时，显然无意识地将这种排偶当作了依据。这在旋律型诵读方面尤为明显，因为这种诵读与事务性语言中那明白清楚而有逻辑性的语调相反，在多数情况下表现出“声调非常单调”，有“变音体系”，清晰的间隔较少等特点。在实用语中，对于“这是什么沙沙作响？”的问题，我们回答：“这是森林在微风里沙沙作响”，其中，我们以动态的、语调的手段明显地区分出“森林”一词，又以稍弱的口气区分出“微风”一词。在回答“天空那儿是什么发着光亮？”的问题时，我们可以作同样的区分：是“月亮在天空慢慢移动”（所谓的心理谓语）。而在旋律型的抒情诗中，这种关系就不那么明显了。我们可以这样读 Б·М·埃亨巴乌姆的诗句“镜子般的月亮在蔚蓝色的太空慢慢移动……”，同时也可以采取另一种相反的读法：“镜子般的月亮在蔚蓝色的太空慢慢移动……”——甚或是“镜子般的月亮在蔚蓝色的太空慢慢移动……”这是因为缺乏由重音和扬音表示的逻辑区分，而一般语调的对比也较弱。在这方面，朗诵型抒情诗要比音韵型抒情诗更加丰富和多样。在“当金黄色的田野翻起波浪……”一诗中，作者将升调放在心理谓语（“田野”、“森林”、“李树”，）上，[2]相反，我却在每句的结尾处（“田野”、“微风”、“小叶”）升调，当我感到副句的运动没有完结、需要在主句中得到结果时，更是如此。当然，关于这点可以

① 见《诗的旋律构造》，第 16 页。

② 同上书，第 106 页。

争论。但这表明在激情语中和旋律诗中，这些关系远非如作者所想象的那样清晰。

然而，更重要的是须回答这样一个原则性的问题：句法语调的不同程序——对称、重复、节奏等，究竟在多大的程度上真正使诗歌变得音韵优美？从理论上说，完全容许做相反的理解：在音韵型抒情诗中，总体的标调方式可以不依赖于句法的语调系统而独立地发生变化。（在这个意义上，语言学谈论的是音韵语，而音韵语在句法方面未必与非音韵语有什么特别的不同。）与此相关联的另一个问题是，作者所说的语调—句法程序究竟是只属于音韵型抒情诗呢，还是同时也见于朗诵型和会话型的抒情诗呢？由于Б·М·埃亨巴乌姆的书中缺乏比较的成分，因此，我们可以很轻易地将任何诗语中的现象都归结为旋律抒情诗的特点。事实上，语调的一定运动和在此意义上的升调与降调的交替或替代，在任何有声语言中都存在。在诗歌语言中，由于在诗句、圆周句和诗节的固定范围中韵律结构的调整和句法群的分布，旋律运动本身便形成为一定的系统。如果整首抒情诗都有句法重复、排偶等等系统就变得清晰可见。然而，这是否意味旋律风格或者音韵型吟诵的发展呢？

这是普希金的诗中的例子：

我爱过您：也许爱情
在我心中还没有完全消失；
但愿它不再烦扰您，
我一点儿也不想使您伤心。

我爱过您，无言而绝望地，
时而胆怯，时而嫉妒，忍受着折磨，

我爱过您，如此真挚，如此温存，
愿您也如此被别人所爱。

此诗是建立在头语重叠和句法排偶的基础上的。在Б·М·埃亨巴乌姆的术语中，这首诗可叫做两诗节诗。诗中回避了机械的反复句，作者在第二诗节里用加倍的头语重叠（“我爱过您……”）和句法排偶（“时儿胆怯……，时儿嫉妒……”、“如此真挚、如此温存……”）为结尾准备了一个感叹。然而，尽管有组成“整个语调系统”的这些排偶、对称、节奏的程序，但词义本身和它们总的情绪洋溢的声调，却没有向我们暗示出费特抒情诗所特有的那种如歌的吟诵。

这是普希金诗中的另一个例子（在“新语文学协会”讨论《旋律》时，由C·H·别尔恩什坦首次引用）：

我骑马到您这儿来：‖栩栩如生的梦境，
成群地、顽皮地把我缠绕，‖
连月亮也从右面
热心地伴随着我跑。‖

我骑马离开；‖另一些梦境……‖
恋人的心忧郁伤悲，‖
连月亮也从左面
凄凉地把我伴随。‖

我们这些诗人在寂静中
这样地沉湎于无穷的幻想；
迷信的预兆
这样地符合内心的情感。

这里具有明显的“语调系统”。它带有两节诗的排偶和包含结尾的第三诗节之特殊结构。有趣的是还有那种“旋律句幅度的扩展”。这种句子，是Б·М·埃亨巴乌姆在谈到费特时所经常指出的。（特别明显的是第二诗节，其中，句法群先是占据了半行，继而是整个诗行，然后是两诗行；用“‖”标出。）我们举费特的同类例子：①

湖已平静；‖沉寂的森林也默默无言；‖
洁白的人鱼不经心地浮出水面，‖
好象幼小的天鹅，月牙在空中缓缓滑行，
她的孪生子却在水里袖手旁观。‖

渔人们睡熟了，在半明半暗的火光旁；‖
那浅色的帆，纹丝儿不动，‖
有时沉甸甸的鲤鱼在芦苇旁拨水作声，
让大圆圈沿着水面平稳地荡漾。‖

多么静……我听得见每个音响和沙沙声；
但静夜的声音却没止息，——
让机灵的夜莺啼鸣不停，
让青草在人鱼水面上摇曳不定……。

尽管存在极重要的区别，但两首诗在句法结构的某些特点上却很相似（两个头语重叠排偶的诗节，幅度的扩展，按另一种规则建构成的自由收尾的诗节）。而普希金的诗在意义方面却是：排偶和极其连贯的逻辑对照，逻辑结论，以及末尾诗节里的

① 见《诗的旋律构造》，第146页。

强调。在费特诗中，则是由相同情绪结合的情景因素的激情排偶，诗人用作结尾的激情结论，以及在抒情感叹中直接表达的情绪，随着诗歌情调的变化，其吟诵也发生变化。虽然普希金诗里也有"语调系统"，但语调的性质、朗读的方法则应完全不同。

以上所引的例子已不算少了。但我们再来看一例，它更能反映出重复在"语调系统"中所起的作用，下面援引费特的诗[1]：

这早晨，这高兴，
这又是白天，又是光明的强大力量，
这蓝色的天空，
这一连串的叫声，
这鸟群，这家禽，
这水的絮语声……
……

这一切——都是春！

这些不寻常的重复（有十八个诗行带有头语重叠的指示代词！）的修辞作用是巨大的。作者正确地注意到了这个作用。我们可以说，这个作用在于压迫、促进、加强情绪的激动和抒情的加重。对于旋律系统来说，与此相反，有头语重叠则是十分次要的事。的确如此，我们作个试验，使之作下列变化：

早晨的清新，飞翔的高兴，
又是白天，又是光明的美景
深蓝的天顶……
……

这一切——都是春！

两种情况下的语调运动都是一样的，我朗读时，在句法群末

① 见《诗的旋律构造》，第150页。

尾出现了一系列升调(在第二个例子中用着重号标出)以及结束句群中的降调。这种朗读完全符合我们语言中独立句群发音的一般情况[1]。再补充一点,从修辞角度看,作为头语重叠的指示代词是非常重要的,而其在韵律方面的作用却又有所减弱,(在类似的组合中,它好象失去了指示的意义,几乎降为徒具形式的词。与"这个欢乐,而不是那个"的组合是不同的。)所以,Б·М·埃亨巴乌姆的以下看法是没有根据的:他在谈到"这些山,这些山谷。这些蚊子,这些蜜蜂……"的诗时,指出它们具有"特别清楚"的扬抑格的韵律;同时,他又说,在这个韵律里看到某种"紧张"、"沉重"等等。相反,在这里我们看到韵律平稳的一扬三抑的变化(U U—U U U—U)。不过,在不改变诗的韵律一语调系统的情况下,作为头语重叠的指示词的存在,正如任何一个意义成份一样,会极大地影响到发音的特性,亦即影响到发音的方法。音调铿锵的朗诵,在很大程度上随着重复的消失、随着整个片断向简单列举的过渡(这种列举失去了我们在费特诗中所看到的那种紧张和激昂)而丧失了。

当然,我并不想否定抒情重复对于如歌风格的作用。与此相反,我认为抒情重复的大量出现是这种风格明显的形态学标准,也许它还是抑扬顿挫地朗读诗的最强烈的动机之一[2]。但尽管如此,我仍然认为向我们提示作音韵型朗读的,不是重复语句的形态学的特点,而是重复本身的意义,这种重复或是一种抒情程序,或是一种修辞程序,或是简单的列举。修辞性诗中的大量头语重叠在外部构造的原则上与抒情诗的头语重叠相同,它

---

① A·M·别什科夫斯基《科学说明中的俄语句法》,第287页。

② 比较B·日尔蒙斯基:1)《瓦列里·勃留索夫和普希金的遗产》(第163页和191页);2)《抒情诗的结构》,见书《诗论》,列宁格勒出版社,1975年再刊。

们或者形成一行诗、半行诗的准确吻合，或者只是形成重复的序列在构成和意义上的某些相似。战斗性歌曲(cris de guerre)(如《马赛曲》，或者是贝朗瑞的讽刺诗)的叠句与费特的情绪洋溢的抒情结尾没有什么形式上的区别。跟费特的诗一样，在普希金诗中也能看到末节重复首节这样一种封闭诗的环形状态，其中，末节至多对首节作程度不大的主题改动①。所有这些事实本身，象语调的句法变化一样很少向我们提示音韵型的或者修辞型的朗诵。但是，如果说A·托尔斯泰的诗，使用口号般的结尾以求强调，使它成为战斗的号召，号召志同道合者团结起来反对气焰嚣张的敌人的话；那么诗的发声就该是修辞性的，同时语调的句法系统即使再复杂精细，也会获得吟诵的色彩：

朋友们，不再相信！
还是那无人知道的联合力量把我们诱引，
那夜莺的歌唱征服了我们，
那些天上的星星使我们高兴！
还是那真理！在阴雨的昏暗中，
请相信灵感的奇妙之星，
齐心协力地划桨，为了美好的事物
　　逆流而行……

与此相反，如果费特为叠句一尾声赋予一种抒情色彩(正如

① 看来Б·М·埃亨巴乌姆倾向于认为，丝毫不差的环结构类型是普希金所致。但在费特的诗中也找得到重复的变调(该书146页)。然而，试比较在普希金诗中有个变调的环(《诽谤俄罗斯的人》；"你看到了山岩上的姑娘……""在西班牙贵妇人面前……")；在费特诗中也有个丝毫不差的环(《幻想》、《盖罗与列昂德尔》、《一切都可能发生》、《布拉日尼柯夫之死》)。这儿，我并没停留在环形诗内部意义变化的区别上，而恰恰在确定与修辞中性的词法特征相反的修辞区别时，一个最重要的作用给它补充了。

他对诗的前部发展所做的一样），那么，即使没有特别复杂精细的句法系统，我们也能得到音韵型吟诵的暗示：

从严酷的冬天里清醒过来，
在长久的分别之后我们又相聚；
我们相互紧握着冰凉的手
我们哭泣，哭泣。

但人的智慧将我们
锁在坚固而无形的镣铐里；
我们经常互相注视着，
我们哭泣，哭泣。

但从乌云后面露出了阳光，
太阳从黑暗里出现了；
春天，——我们坐在垂杨柳下
我们哭泣，哭泣。

一般说来，我认为对于音韵风格的发展来说，旋律—句法的外部程序（亦即由于句法结构而产生的语调交替的各种方式）不具有重要的作用。我认为可能存在两种诗，它们在韵律和句法方面的结构完全相同，安排的重复完全相同，等等；但其中的一种可能音韵铿锵，而另外一种可能是修辞性的、或者口语的，这取决于诗的意义及其总体的情感色彩。在这两种诗中，句法语调构成中性的背景，而在其上则因诗的意义而出现不同的色彩。当然，这种类型的例子很不容易找到，因为句法结构总是变化无常的。这就说明上面所引的普希金与费特、A·托尔斯泰与费特的对比，说服力是不充分的。但个别的例子是有的，比如在讽

刺诗中，由于词汇、成语和意思的变化，整个朗诵的风格也随之改变。例如，在有名的由涅克拉索夫改写的莱蒙托夫的《哥萨克摇篮曲》中（这里几乎整个地保留了句法结构）：

> 睡吧，淘气鬼，暂时还无妨。
> 睡吧，睡吧！
> 铜盘似的月亮暗淡地照着
> 你的摇篮。
> 我要讲的不是故事——
> 而要把真理唱亮。
> 你闭上眼打盹吧，
> 睡吧，睡吧！

可以作另一个试验：不进行专门的讽刺解释，在完全保留它的韵律一句法框架的条件下，用变更主题、排除决定着总体意义色彩的强烈抒情成语等方式来“降低”诗的音韵意义：

> 在短暂的分别之后我又与他相遇。
> 在去年的冬末之际；
> 我们匆忙地互相抓住手，
> 我们辩论，我们争议……

请读者原谅我这样的改写：去掉激情用语（“……在长久的分别之后……”“从严酷的冬天里清醒过来”“……紧握……冰凉的手……”“哭泣，哭泣……”），而用较准确的词语替换（“短暂的分别”“去年的冬天”“匆忙地抓住手”），这样就把语调的特点改成了口语型，尽管几乎完全保留了原句法系统。须知在这个例子和其它许多例子中，甚至在费特的著名《旋律》中（“明镜般的月亮在蔚蓝色的太空慢慢移动……”），这个系统始终普遍存在，却并不突出；如果不是词本身的抒情色调给系统增加了音韵铿锵

的性质的话，那么在语调方面，我们就会觉得它完全是中性的。当使用复杂的结构辞格时，在音韵型较新奇的结构中，经常可能发生这样的变换：保留了句法框架，但完全改变了语调风格。让我们以歌德有名的诗《你可熟悉这块土地》为例作为说明，这是一首最富于音韵抒情特点的诗歌：

你可熟悉这块土地——那柠檬花开的地方，

金橙藏在翠绿的树叶下，满脸绯红，

从蔚蓝的天空吹来一缕骀荡的柔风，

月桂树可还那样高傲，桃金娘可还那样宁静？

你可知道吗？到那里去，到那里去，

我愿与你——我心爱的人，携手前往。

下面我们在想象中作一个实验。我们设想这首诗是按青年席勒的人文主义的雄辩气质改写的，但保留一切外部结构和问语环。这个问语环，在中间转到列举(展开了的疑问语调)，而末尾是感叹叠句。比如可以这样改写：“你了解那种人吗？他们对亲友充满仇恨，| 以石头代替面包对付穷人，抛弃孤儿和寡妇；| 把苍老的母亲赶出自己的家门。| 你认识他们吗？这样的恶棍 | 在未来人类的联合中是没有地位的。‖ 你认识那种女人吗？她们……”等等。在保持句法框架和总体语调变化的情况下，如果谨慎地进行这样的改写，那么它会由于意义的改变而获得雄辩的色彩，这首诗也就不再是旋律型诗了。

因此，我断言：语调系统本身是完全中性的，因此它(首先是语调程序、语调方式的总体变化)不能决定一定类型抒情诗的旋律性质。正如西威尔斯用《浮士德》的两个片断为例所分析的那样：其中之一非常接近音韵型(“月亮啊，请你，请你最后看看我，……”)，而另一个则接近朗诵型(“啊！难道我还要被关在这

牢里？……”）。这里既有狭义的语调现象（旋律）——减少“音调的滑动”，缩短间隔，声调非常单调；也有广义的语调现象——嗓音音色的改变（西威尔斯关于《浮士德》中“温柔的”抒情音色），纯粹的动态差异（即重音力度的某种均等，与此相反，有韵律的朗诵却具有急剧起伏和旋律跳跃的特点）。在这些区别里，依我看来，起决定作用的是诗歌的总体意义色彩。

不过这一切暂时还只是猜测。在分析了 Б·М·埃亨巴乌姆的著作之后，我们在旋律方面遇到一系列悬而未决的问题：我们在茹科夫斯基、费特、巴尔蒙特等人那里寻找抒情诗和音韵风格的概念，这个概念是以直接印象为其基础的，并且看来是完全正确的。但对这一印象需要进行科学的、首先是语音上的分析。否则我们就无法从我们的原始出发点——浪漫主义诗歌之音乐性这一比喻概念再前进半步。任何人，只要他承认客观研究诗句的旋律构造的可能，换句话说，即承认对本文的旋律解释有必须遵循的准则，那么对他来说，科学研究的唯一途径，就在于运用语音分析的方法来解决下述问题：要用什么样的声音手段，才能取得话语的一定语调色彩，特别是音韵的风格呢？对此问题操有最终发言权的是语言学。

七

我们看到，在 Б·М·埃亨巴乌姆所论述的诗歌程序中，无论是韵律格式的运用（这种格式似乎能“机械地”产生旋律），还是扩展的问语系统，甚或句法结构，都不是音韵抒情诗的专有财富，因而不可能产生所谓的“旋律”吟诵。音韵风格和音韵型的语调，是诗歌程序的复杂统一体交互作用的产物：其中，起主要

作用的是艺术统一体的总体意义色彩和激情音调。词的选择及其组合，不是遵循概念的逻辑一质料的联系原则，而是与占主要地位的激情因素和统一体的“情绪”相适应，在这方面总是特别显著。根据这种意义因素，我们把抒情重复与吟诵重复（修辞的加强），修辞问语与抒情问语区别开来。正是由于诗歌统一体的意义色彩，本身完全中性而又明显的韵律组成（譬如，三音韵诗歌分解成两音步组合）似乎获得了情绪洋溢的抒情意义，而存在于每首诗中的我们未感觉其差异的系统，都意外地获得了激情意义，并要求音韵铿锵地朗诵；同样，选音事实被诗歌的总体情绪洋溢的声调所渲染，使我们感觉为一定情绪的音符。正如M·格拉蒙（граммон）①所指出的，在这个意义上，谈论在忧郁或欢快的诗里那忧郁的y或明亮欢快的a，已经不象Б·M·埃亨巴乌姆所感觉的那样②天真了。正如在浪漫主义作家的诗里常常遇到的，在巴尔蒙特·费特的诗里，对于诗的感受者（也许对于诗人——创作者来说也一样），在音色和词义之间已建立起不确定的激情联系，并且声音本身好象渲染上激情的意义。在情绪洋溢的诗中，这种“激情的选音”确实与音韵风格的激情语调有着密切的相互作用。

我把旋律问题讨论的结果表述如下：

1）抒情诗有三种类型的差别。这三种类型是口语型、吟诵型和音韵型。我们在比较下述例子时，明显地看到这些类型的区别：阿赫玛托娃的“带着质朴的谦恭……”；普希金的“你们纷纷议论什么啊，人民的雄辩家们？……”；费特的“明镜般的月亮

① M·格拉蒙《法国诗歌·表达法·和声》，巴黎，1913年。

② 见《诗的旋律构造》，第158页—159页。

在蔚蓝色的天空慢慢移动……”。

2)这个差别主要不在于有无发达的语调句法系统，而在于语调的不同风格（比较西威尔斯在分析《浮士德》中两个例子时提出的特点)。

3)这种风格首先以词义为转移，确切些说，以话语的总体意义色彩或者情绪的声调为转移。因此，也是以在风格程序的统一中所实现的艺术心理学任务为转移的。

4)韵律的格式不能“机械地”产生音韵型的言语，而只能在意义提出这种要求的时候促使其实现。

5)疑问语调本身以及疑问句系统，不仅仅存在于音韵型的诗里。只有专门抒情的问语，才因其意义而要求音韵型的朗诵。

6)重复和句法排偶，在各种语调的风格里都存在。它们虽然决定着在旋律风格上完全中性的语调句法系统，但并不对语调的风格发生影响；只有抒情的重复和排偶，才由于其总体的激情声调而使整个语调系统染上音韵的色彩。

除第一种情况外，这些结论都与 Б·М· 埃亨巴乌姆的论点对立。我希望凡对诗学问题有兴趣的人，首先是语言学家，对我在本文提出的不同意见给予评论①。

但是，这里指出的不同意见，多少带有原则性，并源发于艺术史及艺术理论领域的任何研究都无法回避的一般美学问题。在 Б·М·埃亨巴乌姆的书中，所谓的形式主义方法迫切地表示，要在研究诗学风格时，试图去掉关于艺术—心理学的统一问题，而这种统一形成了艺术作品，也联系着它的各个程序的意

① 在上面指出的C·H·别尔恩什切英的《诗与朗诵》一文中，对这儿提出的理论问题作了回答。

义。作者以为，音韵型抒情诗的程序系统是语言特点的总合，旋律作为“共振区”① 而“控制”着这些特点：通过旋律的影响，他所研究的韵律和句法现象对他来说，第一次具有了艺术意义，“从语法现象变为有艺术意义的现象”②。这不禁使人产生了一个印象，似乎音韵型风格诗人的目的，就在于以话语的旋律和处在谐调系统中的声音组合来取悦于人的听觉。在谈到选音的程序时，作者更加清楚地表明了这一点：从使用同音法、元音的谐调等手段的诗中，他发现了“悦耳的目标”③，而“拟音作用或激情作用”，亦即与意义因素的联系，则作为“自然的动机”而出现，用以“隐蔽程序”，“赋予它某种自然的本能的性质”④。然而，不管浪漫主义者和象征主义者怎样大谈特谈诗歌的音韵化和向音乐接近的倾向，这种表述仍然只是一种比喻。语言艺术是没有能力与作为声音艺术的音乐相竞争的，正如它无法同直观表象创作中的造型艺术相竞争一样⑤。如果说语言艺术家确实有意只用声音来影响我们，那么他早该将语言、连同其“有联系的旋律”，“滑动的声调”，“不固定的停顿”等无用的工具抛掉，而着手研究音乐作品了。然而，如歌抒情诗在自己的特殊领域里，较之音乐拥有无可替代的优越性；它借以影响听众的并不是声音本身，而是发声的词语，亦即与意义相联系的声音；在如歌抒情诗中，使我们为之激动并唤起抒情“情绪”的，正是渲染着激情的言语；这种言语在逻辑上是不确定的、模糊的、神秘的和富于暗示性的；这种言语的声响渲染着一定的心理色调（gefühlssymbolischer Inhalt）。只是这种心理成份才使我们话语的声音成

①②③④ 分别见《诗的旋律构造》，第 9 页、第 17 页、第 158 页、第 159 页。

⑤ 比较 Th·迈尔《诗歌风格的规律》，莱比锡，1901年。

为具有艺术含义、富于美学价值的事实；而那种形式抽象的"语调系统"之实现，尽管建立在排偶、重复和结尾等基础之上，却起不到上述作用①。

从 Б·М·埃亨巴乌姆所维护的形式主义观点看，艺术发展的过程可归结为以下的简单模式：已知的程序用尽了，不再有效了，诗人便创造新的程序，这种创造或由诗人独立地进行，或(更经常的是)依赖于诗人们"初级水平"的文学传统，这种传统已被他们前辈所遗忘。这一模式在《旋律》一文中得到了采用："我们可以不经验证地预料，莱蒙托夫在超越普希金典范的过程中曾求助于旋律程序；他或利用茹科夫斯基的传统，或采用某种其他的旋律手段。"②；"在费特登上文坛的前夕，风格严整的、与十八世纪传统发生某种联系的俄国抒情诗，在花样上已经枯竭。俄罗斯诗歌脱离由前辈建立的'崇高'典范已势在必行……涅克拉索夫以报纸散文和轻佻小曲为目标。费特则矢志于吉卜赛类型的抒情浪漫曲"③。如果这种程序的改变，归结于旨在取代口语型或者朗诵型诗的音韵抒情诗的出现，那么"可以不经验证地肯定"，这样的抒情诗将利用"某些经选择的话语语调或者它们

---

① 在声音的高度(音乐旋律)和在非常活动的元音严格分布之间缺乏准确关系的情况下，如歌抒情诗中大概不会存在纯形式的一般抽象法则，"在音乐中实现的形式法则"(见《诗的旋律构造》第 24 页)和"与音乐中同样严密的数学关系"(见《诗的旋律构造》第 65 页)。只是在空洞的、或者纯形式(如音乐和装饰音)的艺术里，艺术材料本身才能按艺术原则有条件地建立，而与物质世界的非美学法则无关，对称与节奏的"数学关系"完全决定了艺术作品的结构。在论题的、或者因现实作用而负担沉重的主题艺术(绘画、诗)中，无论是纯对称、还是纯节奏都不存在。而极重要部份的结构决定于非审美的、对象的或者主题的因素之艺术调整，这些因素又处在其不依赖艺术的现实主义联系之中。

② 见《诗的旋律构造》第 92 页。

③ 见《诗的旋律构造》第 119 页—120页。

的组合”(疑问形式,茹科夫斯基),或者“以句法排偶为基础的圆周句结构”(费特),再补充一点,或者就象莱蒙托夫那样,利用“反射旋律”。也许,如果将这条思路延伸下去,那么对于始终不渝地维护这个观点的人来说,激情的主题——费特在这些论题中“忙得筋疲力尽”——将只成为旋律风格艺术程序的“论证”;而涅克拉索夫诗中的社会题材,将只成为小品文风格、报纸散文语句以及反对普希金艺术手法之斗争的“论证”。所以,P·雅可布逊把浪漫主义抒情诗中的神秘感,当作语言艺术一定程序的“论证”[①],是颇具其理的。在我看来,组成艺术作品的那些因素之间的关系却正好相反。艺术心理学的总任务应首先改变(往往依赖文化历史的条件)。随着任务的变化,作为艺术表现方式和方法的诗人语言也发生变化,例如,在从属于一定艺术心理学任务的浪漫主义抒情诗中,词的选择、成语、词组的共同原则都发生变化。在这种言语中,不可避免地出现了抒情重复、问语和感叹,也出现了作为诗歌风格因素、亦即艺术表现的明显手段之一的音韵型语调。不仅如此,浪漫主义诗人甚至还原则上肯定,在逻辑完整、区分清楚并自觉有意的话语中,他的感受“非言词所能表达”,他所能做的,是仅仅用情绪模糊的含蓄词语,用曲调,而不是用词的逻辑内容,向听众进行暗示。这样,当一个艺术表达方式的体系已经不符合艺术趣味、生活感情和时代时,便出现另一个风格体系取而代之,后者通过一定的艺术一心理学意义而内在地统一起来。不久以前的经验——我们所目睹的俄国象征主义的历史——证明了这一普遍原理。

---

① P·雅可布逊《新俄诗》,布拉格1921年。

八

尽管既有整体的、也有个别细节上的非常重要的反对意见，Б·М·埃亨巴乌姆的书仍然引起人们对诗歌历史和理论的浓厚兴趣。他首倡讨论诗的旋律构造问题的功绩将会永存。他的书是出色的成果，是对俄国浪漫主义抒情诗的诗句和风格的丰富观察。遗憾的是，这些观察所凭借的"旋律的"术语并不具有一贯的说服力。重要的是作者指出了茹科夫斯基在如歌抒情诗史中的作用，他诗中抒情问语的作用和他作品中两种风格的替代(沉思体哀诗和歌曲)，以崭新的角度说明了，莱蒙托夫因承继茹科夫斯基(叙事诗格、带阳性韵脚的叙事长诗)和普希金的风格，而使自己的诗歌形成了兼有歌曲型与逻辑风格的不可调和的二重性特点。丘特切夫一方面是演说家和杰尔查文的不很亲密的学生，另一方面又是歌手；与从象征主义作家时代起我们就习惯了的解释相比，他获得了详细的研究。从韵律、句法、结构的角度对众多个别诗的分析是极好的(茹科夫斯基的"他在我们面前……"，莱蒙托夫的"暴风雪在夜空中……"，等等)。最后，我们希望作者再一次回到十八至十九世纪俄国诗歌抒情诗和诗歌风格的问题上来。到现在为止，这些问题还十分广泛，并且对于语言艺术问题的未来研究家们来说，几乎还是未开垦的处女地。

译者：高骅、徐黎明

校者：姜俊锋

译自：Избранные труды. Теория литературы. поэтика, стилистика, Л., «Наука», 1977

论古典主义和浪漫主义的诗歌

维克托·日尔蒙斯基

在诗歌艺术史发展的漫长时期里，鉴于诗歌形式五花八门，我们认为极其重要的是对两种类型的诗歌创作作相互对比。我们有条件地把它们称为古典主义艺术和浪漫主义艺术。这种称呼之所以是有条件的，是因为十七、十八世纪的法国古典主义与十九世纪初的浪漫主义仅仅是这种类型对比的局部的、受历史制约的例子。正象所有的历史现象一样，这种一定时代的浪漫主义和古典主义是由生存动机的统一所联结起来的活生生的个体事实；它的根据在于超审美领域，并通过精神文化的不同氛围同时表现出来；概念的定义，尤其是审美概念的定义，对于这种事实似乎总是苍白无力的，总是不够的。然而，我们现在所说的不是个性丰富和独特的历史现象，而是某种固定不变的、超时间的诗歌创作类型。我们只是把历史例子用作系统描写现象本身及其特征的素材。

古典主义诗人给自己提出客观任务：创造至善至美的艺术作品，创造受自身特殊规律支配的独立自在的世界。诗人象巧夺天工的建筑师一样，在建造高楼大厦；重要的是使受均衡规律支配的大厦屹立起来；假若大厦按照艺术的均衡规律得到巩固，那么，诗人的目的就达到了，他创造了至善至美的艺术作品。古典主义诗人考虑到的只是所使用的素材的特性以及据以配置这

种素材的艺术规律。在这里，主观因素并不属于分析研究之列：当我们观看艺术家所创造的美丽大厦时，建筑师的“个性”和“心理”于我们有何关系？

恰恰相反，浪漫主义诗人在其作品中首先力求向我们叙述自己，“敞开自己的心灵”。他在表白自己并使我们注意其个性的激情深度和人的特征。他由于高兴而欢呼雀跃，或者由于痛苦而呐喊哭泣；他在宣传、训诫和暴露，有倾向性，如果并非总是粗鲁的、有意识的倾向性，那至少也是一种愿望，即使读者服从于自己的生命情感，并向他们表明，对存在的直接直觉为诗人揭示了什么。因此，浪漫主义作品易于变成自身体验和亲切印象的日记，变成“人的文献”。因此，它是按照诗人个性的独创和丰富程度，按照这一个性在作品中得到揭示的深刻程度而使人感兴趣的。

荷马的史诗，莎士比亚和拉辛的悲剧（在这意义上同样也是“古典主义的”），普劳图斯① 和莫里哀的喜剧，普希金的《波尔塔瓦》和《石客》，歌德的《威廉·迈斯特》和《赫尔曼与窦绿苔》，决不会使读者渴望越过业已完成、自我封闭的艺术作品，到它的背后去寻找诗人的活生生的人的个性及其心灵“传记”。拜伦和缪塞的长诗，卢梭的《新爱洛绮丝》，青年歌德的《浮士德》，费特和勃洛克的抒情诗，以及勃洛克的剧作（《陌生女人》和《玫瑰花和十字架》）则好象使我们向往一个在艺术严格界限彼岸的真实心灵世界。古典主义时代的评论家莱辛从其与美的客观规律相一致的观点出发来判断艺术作品：在他看来，莎士比亚悲剧的效果就在于它同样达到了悲剧艺术的目的，尽管是通过不同于古代

① 普劳图斯（约公元前254—184年），古罗马喜剧作家。——译注

悲剧的道路。与此相反，浪漫主义类型的评论家赫尔德是从作品形成过程的角度来看作品的：他认为，莎士比亚和索福克勒斯代表着他们得以成长并加以表现的绚丽多彩的精神世界。

古典主义诗人是本行业的大师。在他心目中，艺术是"神圣的手艺"。他熟悉和喜爱自己所从事工作的技巧，他通晓素材并乐于服从素材的规律，把它视为审美完善所必需的条件。歌德曾在自己的诗歌成熟时期（1802年的十四行诗《自然与艺术》[«Natur und Kunst…»]）说过："在限制中才显出名手。"他既不歪曲素材，也不违背它的规律。与此相联的是，诗人对诗歌语言和风格方面的艺术传统抱着因循守旧、至少是小心谨慎的态度。在古典主义作品中，我们看到的不是传统的毁灭，而是传统的继续深化。每一类有其独特规律的艺术，每一种诗歌体裁，作为特殊结构课题严格限制着艺术成果的机会，对于诗人都保持着其意义，不是束缚、而是激励着诗人的创造性劳动。

与此相反，对于浪漫主义诗人来说，诗歌素材和形式的规律与章法是令人腻烦和倍受拘束的"常规"。浪漫主义诗人在其追求富有绝对表现力的、无条件并最终地和他的感受相吻合的形式中，为了新的、较为易变的个性的形式而破坏已经造成的形式。因此，浪漫主义诗人与弗里德里希·施莱格尔都认为："诗人的专横不能容忍任何规律压制自己。"（《片断》，1798年）① 浪漫主义的创作由于破坏了古典主义艺术的相对完美，就不可避免地进入经验、寻求、探究、非完整概述的阶段。实质上，它的目的——绝对地和不受任何章法约束地来表现感受——是一个实际上实现不了的、只构划了其实现限度的无穷尽的任务。正因

① 《德国浪漫主义文学理论》俄文译本，列宁格勒，1934年，第173页。

为如此，浪漫主义者如此强烈地感觉到一切艺术的不足，觉得用言词“难以表达”感受。在浪漫主义者看来，追求绝对相吻合的形式，就把任何完整形式都变成了对真理和生活的歪曲。瓦肯罗德写道：“那种在我们之上飘荡的东西是不可见的，语词也不能把它们移植到我们心灵中来。”① 蒂克步他的后尘也说：“哦，贫乏苍白的艺术，你的声音在自然界强大的风琴歌声面前显得多么幼稚无力。”② 布伦坦诺说：“最诚实的人在企图用词语来描述自己的情感时也在撒谎。”我们新浪漫主义时代如此欣赏的丘特切夫的这句话：“说出的思想就是谎言”，不是表达着同一个意思吗？

如果说古典主义诗人拘泥于各别诗歌体裁的章法，并恪守艺术门类之间的界限，那么，浪漫主义时代就总是伴随着这种章法之有条件性的意识。我们看到，建立在不同于古代的说唱混合诗歌基础上的诗歌体裁的新混合主义，通常具有抒情因素的优势：抒情诗、抒情戏剧、抒情小说、戏剧形式的诗歌和小说。各种不同艺术门类的混合主义同样是很典型的。诗歌力求同音乐混合。蒂克在其童话剧《翻面世界》的语言交响乐中，提出了这样一个问题：“难道不能用声音表达思想，用思想与言词表达音乐？哦，诗人一旦这样作了，语言该多么贫乏，音乐该多么单调！”③ 在奥古斯特·施莱格尔看来，每一幅画都含有与它同源的音乐作品和诗歌作品。与音乐诗歌和音乐绘画观念并列的，

---

① W·H·瓦肯罗德：《一个爱艺术的修道士的自白》，柏林，1797年，第131页—132页。

② L·蒂克：《弗兰茨·斯坦恩巴尔德游记》。参见：《蒂克和瓦肯罗德》，J·米诺尔编，柏林和斯图加特。又见《屈尔施纳的德意志民族文学》，第 294 页。

③ L·蒂克：《文集》，第 5 卷，柏林，1828年，第 286 页。

还有作为“总体艺术品”(«Gesamtkunstwerk») 的音乐剧的观念。瓦格纳的音乐剧是从浪漫主义精神中诞生的，斯克里亚宾(Скрябин)① «宗教神秘剧»的宏伟构思也是这样。

瓦格纳、特别是斯克里亚宾的例子，揭示了这类对比的又一个方面。在古典主义诗人看来，艺术就其独立自主而言是封闭的：这是一个特殊的世界，它要求一种“无功利的直观”，它脱离意志的渴求和评价，又是美的形式的独立自在和富有自我价值的世界。在浪漫主义诗人看来，艺术只是当它以某种方式超越艺术界限并变成生活的时候，才是有意义的。果戈理的«肖像»所生动刻划的高利贷者的眼睛，向我们表明了浪漫主义艺术的最大倾向性。在浪漫主义者看来，艺术单从其审美方面来看，是一种比生活更贫乏和更不需要的东西，“诗歌创作”是单纯的诗歌“制作”。拜伦一段轻慢的话是很典型的：“我认为，与勤奋生活的人们相比，对作家的偏爱和对下流作家及其作品的普遍关注是我们软弱无力、退化堕落的明证。哪一个有能力做随便什么更好的事情的人还想写作呢？‘行动，行动，行动！’——狄摩西尼曾这样说。行动！行动！——我说，不要写作，尤其不要写诗！”(1813年 11 月 24 日日记)②

说这些话的不是拜伦一人。浪漫主义诗人感到自己不是“诗歌创作者”，而是祭司、预言家、首领和教师。在他们看来，诗歌是宗教事业，即“驱鬼术”，瓦格纳、斯克里亚宾和维亚切斯拉夫•伊万诺夫所幻想的宗教“仪式”，或者政治行动、功勋和口号。因此，在浪漫主义艺术史中，经常看到从诗歌走向生活的转变，伴

① A•H•斯克里亚宾(1871—1915年)，俄国作曲家。——译注

② 参见俄文译本：«拜伦日记、信件集»，莫斯科，1963年，第 61 页(«文学回忆录»)。

随这种转变同时发生的就是放弃作为无聊娱乐的“诗歌创作”，这无论是在德国浪漫主义者或者果戈理的宗教宣言里，还是在拉马丁、乌兰德等人的政治活动中，都是如此。有一次人们问布伦坦诺老人，他还写不写诗？他回答道：“为了上帝，我怎么能想到这种东西呢？我沉思死亡，难道你们从来不沉思死亡吗？”①

十八世纪末，在两个文学时代交叉之际，古典主义艺术和浪漫主义艺术之间的鲜明区别第一次由弗里德里希·施莱格尔加以表述了。他认为，古典主义的或者“客观的”艺术是以美这个“无功利的直观”的对象作为自己的客体。浪漫主义艺术则追求“趣味性”、“个性”、“典型性”，它寻求“崭新而又强烈的印象”。浪漫主义艺术不知道美的一般规律；它要求艺术家首先有“富于趣味的个性”，奇异的才干：“有多少艺术家，就有多少种独特的手法”。这一对比的许多特征与我们指出的特征是吻合的。

根据这种一般的审美结构，有必要将两种艺术规律判然有别的诗学加以对比；我们曾经用两位现代诗人（亚历山大·勃洛克和安娜·阿赫玛托娃）作例子，指出过这一区别。②

译者：方　珊

校者：张惠军

译自：Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. стилистика. Л.，“Наука”，1977.

---

① 关于这一点，参见：K·A·法恩哈根·冯·恩瑟：《日记》。（K·A·法恩哈根·冯·恩瑟：《日记》第10卷，莱比锡—苏黎世—汉堡，1868年，第412页。）

② 参见B·日尔蒙斯基：《现代抒情诗的两种倾向》。载B·日尔蒙斯基：《文学理论问题》，列宁格勒，1928年，第182—189页。

论"形式化方法"问题

维克托·日尔蒙斯基

在"形式化方法"这个一般的、笼统的名称下，通常包括了极其不同的工作，它们研究广义的诗歌语言和风格，历史诗学和理论诗学，即研究韵律学、诗歌选音学和旋律学，修辞学、结构学和情节结构，文学体裁史和文学风格史等等。这里列举的不能说很系统、很全面，但已可见与其说这是一种新方法，还不如说是新的研究任务、新的科学问题领域，这样说原则上要更正确些。

科学视野向着形式问题方面发展，这在近十几年来表现得异常明显。确实，现在对一些特殊问题的兴趣，把当前许多独立工作在文艺科学领域中的年青学者联合起来了。这些问题与广义上的诗学风格问题相联系，就是说，一方面是与作为艺术的诗歌研究相联系，另一方面与作为文学创作材料的语言研究相联系。无论他们在一般哲学、历史、语言学等问题上的分歧如何，换言之，无论他们在解决当前存在的科学问题的方法上有多么的不同，但共同的兴趣把他们联合起来了。在德国，瓦尔采尔(Вальцель)、季别里乌斯(Дибелиус)、赛费特（Зейфет)、萨兰(Саран)、施皮特策尔(Шпитцер)等人① 的著作首先证明

① 参见维·日尔蒙斯基：《德国文学史思想的新潮流》，选自《诗学》，第二版，列宁格勒，1927年，第5—8页。

了科学兴趣的相同转变。

研究文艺科学的未来历史学家可能会评价这些意向的成效性。在我看来，它独立于"对方法的追求"，而在于对一系列俄国科学全然不曾研究、西方科学也涉猎甚少的问题进行研究的具体结果中。由于特别注意作为艺术的诗歌，这些结果逐年积累起来，从而证明了对待文学现象采取新方法的成效性。至于读者对刺目的新事物的轻率迷恋以及同样轻率的失望（后者近似于排斥形式主义者），它们与科学发展中的这些事实相比，就显得不那么重要了。事实上，对韵律学、旋律学、修辞学、结构学等方面的研究能给知识界的庸人们以什么呢？很遗憾，由于没有专门的科学出版物，这些著作刊登在可有大量读者的刊物上，引起了读者们公正的误解，而某些形式主义者在一些关于艺术问题的学术讨论会上的多次发言，象是有意地邀请庸人们当专业科学问题的审判官似的。但是，难道不应当由此得出结论：与其说所谓形式化方法的科学性很差，提出形式审美问题毫无结果，还不如说科学该和庸人们分手了，不要指望在知识界读者当中取得很大的成功，同时，也不要害怕他们的不赞同和不理解？因为科学研究的价值既不由一般读者的通俗性、趣味性所决定（可以使爱因斯坦的相对论既通俗又有趣味吗？），甚至也不由其对社会的实际效益来决定的（一个老问题：什么更有用，"是莎士比亚还是靴子"？），而是由一定科学理论、体系和学科所包含的客观真理与真实知识的量来决定的。在这种作为抽象知识体系的科学真理的自我评价之否定中，我看到俄国读者表现出一种天生的卢骚主义，而其天才代表就是当时的列夫·托尔斯泰。在德国，谁都不会对歌德的韵律学著作的科学价值或社会效益展开争论；在我国，唯一一位对普希金韵律学进行完善研究的专家

在这一问题上所写的著作几年来都找不到出版者。一位青年语言学家在被人遗忘的三十年代杂志中第一次查明了果戈理的《鼻子》这篇小说的未为人知的来源，他所写的文章在周围引起了一场笔伐，人们甚至激烈地否定提出这类问题的合法性。①

当然，当谈到科学知识本身的价值时，我绝不认为它在实践方面毫无用处。例如，作为关于艺术的完整科学的诗学，可以在艺术教育中起到重要的实际作用，因而，诗学对文学评论家、教育学家，如果需要的话，也能对"知识界"的读者们给予支持，培养他们关注文学作品的艺术性，使他们的艺术敏感性更强、更深刻。然而，在批评或教育善于使某些专业科学结论变成日常文化生活中通俗有用的东西之前，应该经过一段足够长的时间，在这段期间内，与其说是成果的直接效益或兴趣，还不如说是对真理的追求，是科学工作的唯一动力。十分清楚，这一论点也同样适用于"形式化方法"，适用于相对性原则。

比这些毫无结果的争论更为重要的是另一个被及时提出来的问题：即关于运用"形式化方法"的界限问题，形式审美问题与文学科学其他可能涉及的问题的相互关系问题。现在，在热衷于卓有成效的新工作时，对于某些新潮流分子来说，"形式化方法"就成为唯一可用的科学理论了。它不仅是一种方法，而且也是一种世界观，我以为，与其称这种世界观为形式化世界观，还不如称之为形式主义世界观。我曾不止一次地就这个问题，——就 P·O·雅可布逊、B·什克洛夫斯基②、Б·M·埃亨巴乌姆③

---

① 文章指的是：B·B·维诺格拉多夫，《自然主义的怪诞作品》（果戈理小说《鼻子》的情节分布与结构），彼得堡，1921年。也可见《B·B·维诺格拉多夫文选》、《俄国文学的诗学》，莫斯科，1976年，第482—484页。

② 参见我对P·雅可布逊《最新的俄国诗歌》（布拉格，1921年）一书的书评和

等人的著作，阐述过自己的观点。现在，我认为应及时对这些问题展开更广泛的讨论。我把这里所出现的分歧归结为下列四个问题：1)作为程序的艺术；2)历史诗学与文学史；3)选题与结构；4)文字艺术与文学。

1)“作为程序的艺术”这个公式是《诗学》(1919年)文集中所提出的。在我看来，这个公式可以有两重意义，一方面它表明研究艺术的方法：从历史诗学或理论诗学的角度来看，我们在研究作为艺术文献的文学作品时，我们应该研究该作品中审美事实的每一成份，这个事实能产生某种艺术感化作用，即成为美学程序。美学把文学作品当作以艺术任务的统一为条件的审美体系来研究，即当作程序体系来研究。从这一观点来看，无论是韵律学结构、词的风格、情节分布结构，还是某个主题的自我选择，对于我们来说，都是作为程序表现在对艺术作品的研究过程中，也就是作为由其艺术目的所决定的审美意义上的事实。我在《诗学的任务》一文中力图阐述对“程序”的这一看法。照此理解，与“作为程序的艺术”的这一公式相并列，还能存在另一些同样合乎规律的公式，例如，作为精神活动产物的艺术、作为社会事实和社会因素的艺术，作为道德事实、宗教事实以及认识事实的艺术等等。方法论的任务就是从这些对待艺术作品的各种可能的态度中划分出合理的范围，指出研究的任务和实施的途径，使研究工作不至于无意识地侵入其它领域。

这一公式还有另外一个意义。从许多研究者所具有的现实

B·什克洛夫斯基《B·罗扎诺夫》，选自《作为“风格”概念的情节分布》一书(彼得堡，1921年)，《开端》，1921年，第一期，第213—219页。

③ 见维·日尔蒙斯基《诗句的旋律构造》(关于Б·M·埃亨巴乌姆的书《诗句的旋律构造》，1921年)。

主义方法论来看，自由选择出来的研究方法与对象本身相混淆，而有条件地提出的任务又同所研究问题的最终和唯一的本质问题相混淆。形式主义的世界观表现在这样一种学说中：艺术中的一切都仅仅是艺术程序，在艺术中除了程序的总和，实际上根本不存在别的东西。单纯地看，这种学说认为艺术的任务只是属于诗人本身的，然而，创作过程中非审美任务（特别是道德任务）的存在极易被诗人的自白和同时代人的供述所确认。然而，有一种意见甚至不依赖于这种极端流行的主观心理学解释，那种意见认为，在艺术中，除了象轰动一时的唯美主义时代遗产这样的艺术之外，没有什么需要作认真的重新考虑。

事实上，"纯艺术"（"作为程序"并且仅仅"作为程序"的艺术）作为文化价值相当晚近分化的产物，是由于文化进化的漫长过程而得以独立出来的。众所周知，在这一过程中的前几个阶段中，占统治地位的是文化价值中的混合主义（синкретизм）；这种混合艺术同时为各种不同的宗旨服务：即为纯美学、为宗教认识、为道德实践服务。鼓舞士兵投入战斗的战斗歌曲，祈祷颂歌和仪式中歌曲，包括原始神谱或者天体演化学的诗歌神话，以及与英勇祖先们的诗歌编年史有关的烈士功绩的颂歌，这些都是这种混合主义艺术的人所共知的例子。谚语便是如此，它的形成同时是艺术创作和人民智慧的表达，哲学家赫拉克利特的诗意格言、福音书中的寓言、民间咒语、咒词以及古日尔曼法规的诗歌公式等等也同样是如此。

不应认为文化创作中的混合主义形式只有在原始文化中才能见到，如哲学家诺瓦利斯（Новалис）的诗歌《片断》，尼采的《查拉图士特拉如是说》，安德烈·别雷的许多著作都是现代哲学一诗歌的混合主义的例子。在某种意义上，所谓具有偏见

的诗歌的广阔领域也属于这一类，即在这种诗歌里，艺术的任务与社会道德说教和激情意志影响的任务结合起来，有时屈从于外在艺术目的，有时则同它共存。其实，几乎大多数诗歌作品，从广义上来看，在某种程度上都具有一种倾向，即有一定的道德倾向或道德目标。而在这方面，现代德国表现主义回到古老坚实的诗学传统，就象在一切反作用条件下那样，只不过是更加强了这种倾向而已①。席勒的《强盗》，或者格里鲍耶陀夫的《聪明误》，难道没有偏见吗？书中主角的内心独白是作为动人的朗诵加以安排的，其目的在于通过抛向观众的指责或使他们的意志屈从于号召而取得某种道德效果。或者是贝朗瑞（Беранже）的政治歌曲，其全部高度艺术性不都是以直接感情意志的感化作用为目的、以轻蔑的玩笑和在鲜明而又富于雄辩的副歌中强调激愤情绪为目的的吗？或者，最后再拿拜伦的抒情诗来说，它们不是也追求简洁而具有激情的表现力，用诗人那抒情的同情心及其充满激情的评价来感染读者和听众的吗？

在此，诗歌近似于演说术，也就是与那种用意志激情来感化听众的言语相似。但是演说术与诗歌的界限从来就不是十分明显的：二者都经常注意用同样的感染程序，也许，在分析许多具有这种演说朗诵任务及特别目的的诗歌作品时（例如，涅克拉索夫、黑尔韦格〈Гервег〉的作品，甚至拜伦和青年时代的席勒的作品），就应注意不要局限于形式主义美学的分析。不过，甚至在完全区分"纯艺术"的最高阶段上（摆脱了外在目的，并且从哲学诗歌和道德诗歌混合主义的更明显的形式中独立出来的纯艺术），艺术创作也能包含认识、道德、宗教等成份。② 例如，对于

① 请比较：O·瓦尔采尔，《现代德国的混合主义和表现主义》，1922年。

② 这一点请看：A·A·斯米尔诺夫，《文学科学的方法和任务》、《文学思想》，1923年，第二期，第 97 页。

普希金《上尉的女儿》的纯艺术印象来说，当然，那种特殊的道德气氛也很重要，这部作品充满了这种道德气氛。拉辛的悲剧，尽管它主要是形式主义性质的，但在其发展和解决悲剧冲突过程中，它还是以诗人和读者的某种道德修养为目标的。所有这一些例子都提出了历史诗学的界限问题，也提出了在较广泛的文学科学范围内区分其任务的问题。

2）如果程序不是存在于诗歌作品中的唯一事实，那么，它也就不是文学发展的唯一因素。例如，约·贝杰（Бегбе）在自己关于法国英雄叙事诗①的经典研究中，完全合理地将僧侣文化的影响纳入其研究范围内，他还研究了教堂的使命，修道院的政治影响，特别是教堂环境的特点。对诗人涅克拉索夫的研究也同样要合理地从别林斯基及其伙伴们的思想出发，因为在他们思想的影响下产生了新的诗歌课题；历史地看，这种解释比起不久前提出的一种理论要更正确，那种理论认为，涅克拉索夫的政治主题"证明"了与业已完成其使命并失去其作用的普希金式诗歌决裂乃是必不可免的②。换句话说，历史诗学并不能包括文学史上的全部领域，因为在文学中除艺术倾向之外，还有另外一些文化因素也同时存在并发生作用。P·雅可布逊同时提出一个公式："如果文学科学试图成为一门科学，那它就应该承认'程序'是自己唯一的主角"③。当然，通过把美学系列独立出来，并确定其内在规律，以便使文学史从无原则的折衷主义方法中解脱出来，这种思想从方法论方面来说，是非常吸引人的。法

① 约·贝杰，《神话英雄史诗》，卷1—2，巴黎，1908年。

② Б·M·埃亨巴乌姆，《涅克拉索夫》，见书《透视文学》，列宁格勒，1924年第233—279页。

③ P·雅可布逊，《最新俄国诗歌》，第11页。

国的古典喜剧史或者拜伦时代的抒情诗史，对俄国浪漫主义抒情诗的旋律、风格的研究或者对书信体长篇小说的结构手法的研究，首先是以其任务的明确性和内在统一性而令人信服的。所提出的任务在旧式的流派研究中从未涉及过。可是，不应忘记，独立的美学系列在历史发展过程中分化出来尽管是合理的，但确是相对的方法论手段，而独立领域内部的发展动因常常是从外部输入进去的。

诚然，在《诗学》文集中明显地表现出一种看法，这种看法也在该文集著者们的其它著作中表现出来。他们认为，"新形式不是为了表达新内容，而是为了取代已经失去其艺术性的旧形式"。① 一种文学发展过程的图式被提了出来，它与达尔文学说有着诱人的相似之处，根据这种文学图式所出现的诗歌新形式可以用更新和适应性的机械过程来解释，这一过程发生于艺术本身，并不依赖于其它历史生活现象：艺术中的旧程序被破坏了，并且不再成为有效的东西，而习以为常的事物已不为人所注意，逐渐变成无意识的东西；新的程序作为异端而被提出，好象是在进行对照，以便把认识从习以为常的无意识性中引出来。我将不详细叙述这种看法，即该原则仅仅适合于具有激烈而快速变革的艺术发展的批判时代，而不适合于保守传统缓慢成熟的有机时代。更为重要的是，对比原则只是用否定的标志来确定新的方向，丝毫未提出肯定的内容和历史过程的方向：当某种文学风格消失时，根据对比，能够产生出各种不同的新倾向。关于这一点，约纳斯·科恩（Ионас Кон）在自己的《美学》一书中

---

① 维·什克洛夫斯基，《情节分布构造程序与一般的风格程序的联系》，见书《诗学》1919年，第120页。

精辟地说："我们能在此力图不去解释出于对新奇事物的普遍追求、出于对旧事物的厌倦感而产生的风格之转变，因为这类因素只能解释风格变化的事实本身，但任何时候也不能解释发生变化的方向。"① 然而，事实上我们在风格转变中所发现的不是各种新程序、离经叛道的零散实践，而是一种占主导地位的艺术倾向，这种倾向表明一种新风格作为闭合的统一性或互相制约的程序的体系而出现。在这种情况下，相同的程序同时出现在互不相关的诗人创作中。变化能同时涉及各个不同地域，例如，在浪漫主义时期或象征主义时期，变化是作为相同的创作动机而出现的。作为艺术表现手法或者程序的统一风格之进化，是与文艺心理学的任务之变化、与审美经验和审美鉴赏力之变化紧密相关联的。但这也与时代的整个处世态度的变化紧密相关联。从这个意义来看，艺术中的重大的、根本性的进展（例如：文艺复兴和巴洛克式建筑、古典主义与浪漫主义）都同时涉及所有的艺术，而且被精神文化的普遍进展所决定。甚至在其它一些在技术和形式方面更为独立的艺术中，我们在研究美学体系的独立发展时，例如，从文艺复兴到巴洛克式的装饰之进化，我们只是看到一系列外在事实和各种现象的连续更替，在这种变更中，一些艺术形式于某一时期内追随其它一些与之不相似的艺术形式：这种以发展过程为依据的更替原因则处于美学体系的范围之外。

因此，在我看来，摆脱现有死板公式的原则，"反常化的程序"和"复杂化形式的程序"，② 绝不是艺术发展中的组织和动力

---

① H·科恩，《普通美学》，莫斯科，1921年，第128页。

② 维·什克洛夫斯基，《作为手法的艺术》，见《诗学》，第105页。

因素，而仅仅是派生的特征，它反映了艺术要求较落后的读者的意识中的进步。歌德的《葛兹》似乎是复杂的、难以理解和奇怪的，但这不是对于“狂热天才”小组中的莎士比亚的崇拜者们而言，而是对于受到法国悲剧和戈特舍德（Готшед）或者莱辛的戏剧实践教育的读者而言的；对于歌德本人来说，它不是一种受到阻碍的、“困难的”、与某种流行东西进行对比而确定的形式，而是他的艺术鉴赏力和艺术态度的最简单的、绝对一致的表现。正如我们所知，歌德在这种情况下所考虑的，并不是为读者建立一套新的陈规和“困难”，而只是考虑去破坏法国戏剧所存在的陈规旧套，建立新的、更具有表现力和个性的诗歌形式，亦即完全符合他的艺术感受的形式。勃洛克的比喻法或者马雅可夫斯基的韵律，确实使诗歌语产生一种“阻塞”和“歪曲”的印象，但这只是对受过教育的读者而言（例如，A·托尔斯泰、波隆斯基〈Полонский〉或是巴尔蒙特），——似乎是对尚未习惯于新艺术的人，或者相反，对更为年轻一代的人来说，他们把这种艺术作为不再为人所理解和不再具有表现力的陈规旧套来感受的。这样一来，“反常化”和“困难”的感觉发生在审美体验之前，并且意味着不善于建立尚未习惯的审美客体。在体验的瞬间，这种感觉消失了，代之以简单和习惯性的感觉。

3）康德的美学公式是众所周知的：“美是那种不依赖于概念而令人愉快的东西”。（Schön ist，was ohne Begriff gefä-llt.）在这句话中表达了形式主义学说关于艺术的看法。康德例举了鸟的美丽羽毛（我们并不考虑其效用）、花的色彩与形状、贝壳的绚丽色彩、装饰线条的变化、器乐等来说明纯粹的或者“自由”的美。在德康看来，人的面容美不是“自由的”，而是“受约制的”美，因为人的面容美不象贝壳或装饰品的美，后者是由色彩

与线条简单结合而成的美，而人的面容美与具有这一切形式的理性相关；正如评论教堂之美是与该建筑用途的思想相关一样。

两种类型美的对比可以是区别两种艺术形式的基础。我所说的区别与通常的划分有所交错：风景画、建筑术、雕刻、装饰，都是排列于空间的设置艺术，服从于对称的结构原则；音乐、诗歌则是在时间上发展的演替艺术，是服从于韵律的艺术；为了说得更充分些，我再补充上舞蹈和戏剧，这些是把空间原则与时间结构、对称与韵律融为一体的艺术。在这三组当中，一方面，象装饰、音乐、舞蹈能够是纯粹的、形式上的、抽象的艺术。构成这些艺术的材料本身完全是相对的、抽象的、审美的，完全彻底适应其艺术目的，而不负有意义、物质内涵和实际任务。"纯艺术"的艺术效果可归结为美的形式的作用，即线条、颜色、音响和动作变化的作用，它们通过其艺术结构使我们满足，并在空间和时间中实现对称和韵律的纯形式。另一方面，在实体艺术中（或称标题艺术），在象风景画、雕塑、诗歌、戏剧艺术等负有实义的艺术中，艺术材料不是专门的美学材料，而是具有实义的、并与实际生活紧密相联的。在这些艺术中，艺术结构的规律不能完全占主导地位，在任何情况下它们在作品中都不是唯一的组成原则。例如，人物画的构成不能完全取决于形式结构的任务；它是同人面的自然结构相关的，是和艺术任务的物体实义相关的：一个艺术家不能为了迎合形式结构原则而在人面上画出两个鼻子或者在一个身躯上画出两个脑袋，更准确些说，他只能超出风景画的界限而进入装饰的领域，这种装饰是观赏性的，抽象地处理其创作任务。从另一方面来说，在风景画的领域内可能有新的、特殊标题的创作宗旨，是抽象艺术难以达到的。例如，在肖像画里，富于表情的面孔和具有表现力的姿势与体态，逼真

的或抽象风格的环境等等，都是纯艺术概念。于是，一方面，如果标题艺术没有对称与韵律、没有服从于独特艺术规律的结构之纯艺术，那么，另一方面，标题成份的引入是同新的艺术宗旨相关的，它们是抽象艺术难以达到的。

在诗歌中，正如实体或曰标题艺术中，没有纯粹的音乐韵律和旋律。带有不定音程的元音滑调，辅音的不和谐噪音，对于严格的形式音乐结构来说是不合适的材料，而音节的不确定的长度和重音的不均匀的强度也妨碍韵律原则的必然实现。文字材料并不服从于形式结构的规律（试比较：所谓存在于一切语言中的韵律偏差），因为文字不是为了艺术目的而专门创造的，就如同完全按照艺术原则而构成音乐所需的抽象声调材料那样，词首先服从于人们交往的实际任务。但是人类言语的实义负荷，正如肖像画的线条那样，体现出一定的标题任务；因此，诗歌作品的结构在很大程度上也取决于质料、实体和意义上的统一。甚至在韵律领域中我们也能看到这种意义结构：在声学方面不完善的诗歌韵律同时就是意义的统一体，在诗歌的句法结构中，在诗或诗节作为意义的统一体中，以及在韵律—句法排偶现象中，这一点尤为清楚。①

这样，对于象风景画、雕塑、诗歌这样一些标题艺术来说，要同那些抽象艺术（音乐、装饰）相比较，只能在两类艺术的各自特点不表现出来的情况下才有可能进行。这两类艺术的特点是受有没有标题成份所制约的。从艺术的角度研究诗歌，就要求注意其主题方面，重视选择主题本身，就象重视主题的构成、结构

---

① 请比较维·日尔蒙斯基、《抒情诗的结构》，见维·日尔蒙斯基《诗歌理论》，列宁格勒，1975年重版。

研究以及与其它主题的结合方式一样。在这个意义上，每个具有实义的词，对诗人来说就是主题：在此，主题是与诗歌的词义相一致的；尤其应该把诗人用于艺术整体的意义结构的每一个情节当作主题。对于文学来说，有关诗歌风格的概念就如同有关特殊结构统一体的概念一样重要，这一概念在诗歌中（正如绘画一样）是与主题定义相联系的：如，英雄史诗和抒情诗，颂诗和悲歌，悲剧和喜剧，不仅因其结构而互不相同，而且每种艺术都有自己主题的特殊范围。与此相反，在音乐中就象在抽象艺术中一样，可能有每种风格的严格形式和结构定义，例如，交响乐、奏鸣曲形式等等。

在诗学问题上，大多数现代作品的主要缺点在于有意无意地偏重于在选择主题问题之前就提出了结构问题。这种偏重作为某类问题的个人偏爱是完全合理的，但是要把它作为美学理论来自我论证，就失去了存在的权利。艺术中的某些最新流派的影响毫无疑义地正表现出这一特殊的偏向：在风景画、诗歌、戏剧领域内，"抽象艺术"的原则近年来在未来主义美学影响下而被提了出来。在这个问题上，应该特别明确地指出文学科学的形式主义任务与研究、解释其形式主义原则二者之间的差别。不能认为诗律学、诗歌选音、句法学和情节组织（即情节结构）囊括了诗学的全部领域。只有把诗歌主题、即作为艺术因素来考察的所谓内容引入研究范围，才能完成从美学观点研究文学作品的任务。

在这个意义上，诗学中的重大进步是在最近时期完成的，因为情节结构已被引入诗学研究范围中（在德国是在 Б·赛费特的著作中和 В·季别里乌斯的著作中，在我国是在 В·Б·什克洛夫斯基和 Б·М·埃亨巴乌姆的著作中）。然而那种有特色

的形式主义世界观正是在此有所表现，这种形式主义世界观依靠主题问题提出了结构问题。B·什克洛夫斯基写道："文学作品的是纯形式，它不是物，不是材料，而是材料的对比关系……。因而，作品的规模是无关紧要的，它的分子与分母的算术意义也无关紧要，重要的是它们的对比关系。戏谑作品、悲剧作品、世界作品、室内作品，把世界与世界进行对比，或者把猫与石头进行对比，彼此都是相等的。"① 这种对诗学主题艺术意义的否定，对参与结构（"对比"因素的"算术意义"）的情节的否定，把作者引向这样一种思想，即在情节分布中重要的不是其主题方面（情节），而仅仅是其结构成份（本来意义的情节分布）。由此，把《叶甫盖尼·奥涅金》的情节分布与博亚尔多《热恋的罗兰》中里纳尔德和安杰丽嘉的爱情混为一谈了：全部的区别在于，在普希金的作品中，"主人公相互间非同时热恋的原因只有用复杂的心理动机来说明"，而博亚尔多的"那种程序是靠魔力来论证的"。② 我们可以把一个有名的关于鹤与鹭的寓言用到这里来，它以"坦率的"形式表达出了这样的情节分布图式："甲爱乙，而乙不爱甲；当乙爱上甲时，甲却已经不爱乙了。"然而，人们不由得想，对于《叶甫盖尼·奥涅金》的艺术感想来说，这种与寓言的相似处完全是次要的，而那种深刻的本质区别则远为重要得多，这种本质区别是由于主题区别（"分子与分母的算术意义"）而产生出来的。奥涅金和塔吉雅娜属于一种情况，而鹤和鹭则属于另一种情况。对文学作品的形式主义研究不可避免地要导致这种十分仓卒的混淆，并有意轻视情节分布图式的主题充实性。

---

① 维·什克洛夫斯基，《B·罗扎诺夫》，第4页。

② 维·什克洛夫斯基，《情节分布的拓展》，布拉格，1921年，第4页。

4）一方面我们提出纯抒情作品，另一方面，我们又提出现代小说、情节小说或心理小说，这样，在文学本身的范围内，我们就易于断定，结构与主题之间的相互关系可能是多种多样的。愈是肯定地强调结构成份，而结构成份又愈是大量地支配文学艺术的全部作品（其中包括文字材料和其内在音响形式），主题成份的作用就愈加不重要，而且完全按照艺术原则而构成的作品就愈加形式主义化；这种情况在纯抒情诗中屡见不鲜。与此相反，结构功能愈是减弱，它愈是不能深刻地概括文字材料的结构，而仅限于广泛的、一般的意义（情节分布）结构，那么，作品的思想负荷就愈重，作品离“纯艺术”概念就愈远；列夫·托尔斯泰的小说就是例子。现代小说艺术结构的研究者们（例如瓦尔采尔教授），不是徒劳地把自己的注意力集中于章节的开端或结尾：因为这是大量文字艺术框架的萌芽形式，这大量文字绝不仅仅是按照艺术原则组成的，它们就象作品结构中清晰而又受约制的形式结构残余一样（该作品在某种程度上游离于文字之外）。韵律结构（诗歌）的存在，也就是说，从其外在的音响形式方面来调整文字材料，这种调整在一定程度上仅能成为对整个文字材料进行深刻艺术加工的外在标准。同时，如果说抒情诗是文字艺术的作品，无论是从意义方面或是从音响方面来看，词汇的选择与组合完全服从于美学任务，那么，在文字结构上相当自由的列夫·托尔斯泰的小说，就不是把词用作有艺术意义的作用成份，而是作为中性媒介物或符号体系来使用的，这种符号正如在实用言语中那样，服从于交际功能，并使我们进入抽象于词之外的主题成份活动中去。这种文学作品不能称之为文字艺术的作品，或者无论如何，也不是同一个意义上的抒情诗篇。当然，还存在一种纯美感的散文，在这类散文中，结构一修辞性词藻和文字叙述

的程序把情节因素从独立的词中排挤出去了(这在果戈理、列斯科夫,或在列米佐夫、安德烈·别雷、《谢拉皮翁兄弟》的作品中都有不同程度的表现)。然而,在这些例子的背景上,有些现代小说典范(斯汤达、托尔斯泰)却明显地与众不同,他们在这些作品中使用的词在艺术方面是中性因素。

我觉得,讨论这些问题对于进一步研究所谓"形式化方法"问题并不是没有意义的。

译者:张惠军、方 珊

校者:李济生

译自:Избранные гр Теория литературы.

Поэтичная стилистика.Л.,«Наука»,1977